LE RIVOLUZIONI DEL TEATRO MUSICALE ITALIANO

DALLA SUA ORIGINE FINO AL PRESENTE

OPERA

DI STEFANO ARTEAGA

Socio dell'Accademia delle Scienze, Arti, e belle Lettere di Padova.

SECONDA EDIZIONE

Accresciuta, variata, e corretta dall' Autore

TOMO PRIMO

IN VENEZIA MDCCLXXXV.

Nella Stamperia di CARLO PALESE

CON PUBBLICA APPROVAZIONE.

Il faut se rendre à ce Palais magique,
Ou, les beaux vers, la danse, la musique,
L'art de tromper les yeux par les couleurs,
L'art plus heureux de séduire les cœurs
De cent plaisirs sont un plaisir unique.

A SUA ECCELLENZA

IL SIGNOR

D. GIUSEPPE NICCOLO' D' AZARA

CAVALIERE DEL REALE, E DISTINTO ORDINE DI CARLO III, CONSIGLIERE DI S. M. CATTOLICA NEL CONSIGLIO DI AZIENDA, SUO AGENTE PROCURATOR GENERALE E MINISTRO PLENIPOTENZIARIO NELLA CORTE DI ROMA ec.

STEFANO ARTEAGA

Se in un ſecolo come il nostro, se ad un Uomo, quale Voi siete, io non presento una di quelle Opere importanti, che influisco-

no direttamente sul bene delle Nazioni; io vi prego, o Signore, ad attribuirlo meno al non averne sentito gl'impulsi che al destino, che mi vieta di secondarli. Il privilegio di afferrare certa classe d'oggetti, siccome non è concesso a tutti gl'ingegni, così non è proprio di tutte le circostanze. La natura, che non ha voluto annoverarmi tra quelli, è andata perfettamente d'accordo colla fortuna, che mi frappone l'inciampo di queste.

Ma a chi non può inalzare da pianta un novello edifizio rimane pur anco il non isteril compenso d'osservare, ed illeggiadrire i già fabbricati. Il Gusto, che percepisce, confronta, ed analizza i rap-

porti: la Critica, che ci rende sensibili alle bellezze e ai difetti, e che indicando gli errori altrui ci premunisce contro alle inavvertenze proprie, sono non men necessarj ai progressi dell'umano spirito di quello, che lo siano gli slanci del Genio sempre coraggioso, ma talvolta poco avveduto. Il primo è come il microscopio applicato a gli occhi della ragione. La seconda è quel freno salutare, senza cui gl'impeti più felici non sono per lo più che altrettanti indizj di non lontana caduta.

Incoraggiato da tai riflessi oso offrirvi, o Signore, insiem colla storia del più brillante spettacolo di Europa alcune mie osservazioni sul-

la maniera di perfezionar le varie e moltiplici parti, che lo compongono. Avrei voluto, e l'avrei certamente voluto con quel zelo, che l'amor nazionale ispira, e giustifica, consecrar alla nostra comune dilettissima Patria le mie fatiche: allora io vi sarei venuto avanti con un dono più degno di Voi, e la mia patriotica riconoscenza non sentirebbe ad ogni momento l'involontario rimorso di menar sulla terra una vita inutile affatto per la sua gloria. Ma dopo qualche lavoro intrapreso ad ottener un tal fine, mi ritrovai per mancanza degli opportuni letterarj sussidj, come il Dedalo della favola allorchè adagiava le piume sugli omeri

del

del figlio *Bis conatus eram .... Bis patriæ cecidere manus.*

Degnate non per tanto onorare dell'autorevol vostro suffragio codesto tenue saggio del mio zelo per gli studj Voi, che siete solito d'accogliere con tanta benignità tutto ciò, che spetta l'avanzamento delle Arti, e delle Lettere: Voi, che in una Città maestra della Religione e della Politica sostenete con tanto decoro i diritti d'un Monarca cognito all'Universo non meno per la sua pietà nella prima che per la sua prudenza nella seconda: Voi, che collocato in carica sì luminosa rarissimo esempio avete dato a' vostri Pari di sensibilità spargendo lagrime, e fiori sulla tomba

d'un amico illustre; Voi finalmente, che nelle vostre sensate, profonde, e per ogni verso filosofiche riflessioni intorno alle Opere di Mengs avete fatto vedere, che il talento di regolare gli affari non è incompatibile con quello di conoscere le più intime sorgenti del Bello, e che il più gran Genio del nostro secolo nella Pittura era ben degno d'avere per illustratore de' suoi pensieri, e confidente uno degli Spiriti più elevati della Spagna nella penetrazione, e sagacità dell' ingegno come nella squisitezza del gusto.

AVVERTIMENTO
AL LETTORE
PER LA PRESENTE EDIZIONE.

Motivi che interessano soltanto alcuni Particolari, hanno trattenuto finora la continuazione delle Rivoluzioni del Teatro Musicale Italiano nei torchi di Bologna. Però riflettendo al rispetto, ch' esigge il Pubblico, deliberai di procurarne io stesso un' altra Edizione, che può dirsi, ed è realmente una cosa affatto diversa e per le considerabili mutazioni ed accrescimenti fatti al primo Tomo stampato, e per l' aggiunta di sette lunghi Capitoli, che formano la parte più utile e la più essenziale dell' opera.

Ne' Ragionamenti, che servono ad ispiegare lo stato attuale del dramma, ho riguardata la musica sotto ad un aspetto nuovo in Italia. I pratici di questa nazio-

ne non l' hanno considerata finora se non come un affare di puro istinto e d' abitudine, nè si sono inalzati al di là della sua parte grammaticale. I teorici non si sono occupati che di regole, combinazioni e rapporti fra i suoni; in una parola, della sua parte matematica o dottrinale. Io senza inoltrarmi in così spinose ricerche ho cercato di far conoscere la rettorica *e la* filosofia *dell' arte, quelle parti cioè le più trascurate dai moderni musici, ma le quali io giudico essere le più essenziali fra tutte, poichè c' insegnano l' uso che dee farsi de' mezzi particolari ad ottenere nella maggior estensione possibile il fin generale.*

Dai principj, onde parto, sono derivate naturalmente molte conseguenze, che riusciranno poco gradevoli agli interessati. Di nulla meno si tratta, che di fare man bassa, e pressochè annientare quanto forma in oggi la delizia, l' ammirazione e il tras-

porto

porto del Teatro Musicale Italiano. Preveggo non per tanto gl' insulti della ignoranza e i clamori del pregiudizio. Ma, oh adorabile Verità! Se gli uomini mi negheranno il compenso del loro sterile suffragio, io il ritroverò dentro di me medesimo nella soddisfazione di averti servito.

Non per questo perchè a noi manca quella squisitezza, e quella vivezza d' ingegno, la quale ebbero Tucidide, e gli altri Scrittori insigni, saremo egualmente privi della facoltà che essi ebbero nel giudicare. Imperocchè è pur lecito il dar giudizio di quelle professioni, in cui furono eccellenti Apelle, Zeusi, e Protogene anche a coloro, i quali ad essi non possono in verun patto agguagliarsi: nè fu interdetto agli altri artefici il dire il parer loro sopra le opere di Fidia, di Policleto, e di Mirone tuttochè ad essi di gran lunga fossero addietro. Tralascio che spesso avviene, che un uomo idiota, avendosi a giudicare di cose sottoposte al senso, non è inferiore a' periti.

Dionigi Alicarnasseo nel Giudizio sopra Tucidide.

DISCORSO PRELIMINARE

PREMESSO ALLA PRIMA EDIZIONE.

Il Teatro considerato come un pubblico spettacolo introdotto, o permesso dalle leggi in una nazione può considerarsi in tanti aspetti differenti quante sono le classi degli spettatori, che vi concorrono. Diversamente il considerano l'uomo di mondo, il politico, l'erudito, l'uomo di gusto, e il filosofo. Percorriamo brevemente queste cinque classi.

Quegli schiavi insensati del pregiudizio, que' corpi senz' anima, quelle creature indifinibili, che si chiamano *gente di mondo*, le massime delle quali consistono nel distrugger i sentimenti della natura per inalzar sulle loro rovine l'idolo dell'opinione, nel ridurre ogni affezione del cuore alla sola voluttà, ogni morale al personale interesse, nel far che un'apparente po-

politezza tenga luogo di tutte le virtù, e nel colorir con brillanti sofismi l'orrore del vizio non altrimenti che soglionsi coprire con vistosa vernice i putridi legni dalla vecchiezza o dal tarlo corrosi; fanno del Teatro quell'uso appunto, che sogliono fare delle altre cose. Come la regola loro di pensare e di vivere non è il sentimento ma l'uso, così non vanno al Teatro a fine di risentire il piacevole incanto dell'arte drammatica, ma perchè vi vanno gli altri soltanto. Adocchiare per esser adocchiati, aggirarsi da scioperati da palchetto in palchetto, scoprir nelle regioni della galanterìa paesi non per anco tentati, spiar in aria di somma importanza i segreti movimenti d'Irene o di Nice verso Celadone o Silvandro, riempiere l'intervallo di quelle ore lunghissime con isquisita e deliziosa mormorazione, oppure col giuoco (quella occupazione insipida ritrovata dall'ozio, e dall'avarizia per con-

so-

solar tante anime vuote, che non sanno che farsi della propria esistenza) ecco il fine, al quale rivolgono essi la grand' arte di Sofocle e di Menandro. Uditori altrettanto incomodi per l' indiscretezza loro quanto giudici infelici pel niun discernimento recherebbono danno anzi che vantaggio alla perfezione del gusto, se le spese inevitabili al mantenimento d' un Teatro non rendesse necessaria la frequenza loro, come la necessità di far numero in un' armata costrigne sovente i Generali ad ammetterne infiniti poltroni.

Il politico, osservando unicamente gli oggetti per la relazione, che hanno colla civile economìa, e coi fini dello Stato, lo riguarda come un luogo atto a far circolar il danaro dei privati, e a render più brillante il soggiorno d' una capitale: come un nuovo ramo di commercio, ove si dà più voga alle arti di lusso pella gara, che accendesi scambievolmente, di primeggiare

ne-

negli abbigliamenti, e pel maggior concorso de' forastieri chiamati dalla bellezza dello spettacolo: come un ricovero all'inquieta effervescenza di tanti oziosi, i quali in altra guisa distratti potrebbono alla società divenire nocivi, impiegando contro di essa non meno i proprj divertimenti che le proprie occupazioni: come un mezzo termine in fine opportuno a dileguar i bisbigli de' malcontenti, o a impedire le ragunanze sempre di torbidezza feconde e di pericolo. Più profondo insieme e più maligno nelle sue mire egli lo prenderà: come un diversivo offerto tal volta al popolo spensierato per nasconder agli occhi suoi l'aspetto di quelle catene che la politica va lavorando in silenzio, per infiorare gli orli del precipizio, dove lentamente lo guida il despotismo, e per mantenerlo più agevolmente in quella picciolezza e dissipazione di spirito, che tanto comoda riesce a chi vuol soggiogare. Così la Sibilla di

Vir-

Virgilio, volendo inoltrarsi nelle vietate regioni d' Averno, prese il partito d' addormentare col preparato boccone quel mostro, che le ne impediva l' ingresso.

Quei pesanti raccoglitori chiamati Eruditi, che hanno tutta l' anima riposta nella sola reminiscenza, che valutano le ragioni secondo il numero delle citazioni, e il merito degli autori secondo i secoli della loro nascita, giudicano a un dippresso dell' arte drammatica come il famoso cieco di Cheselden giudicava delle rose, delle quali per quanto s' ingegnassero i circostanti a fargli capire la soavità e freschezza di colorito, altro egli non potè sentire giammai che le spine. Il loro studio consiste nel verificar appuntino le date, nel sapere il numero e i titoli delle produzioni d' un autore, per quanti mesi ei le ritenne chiuse nello scrigno, quanti manoscritti se ne facessero, in qual anno e da

quale stampatore vedessero la pubblica luce, quante edizioni siano state fatte fin' ora. Ciò che più converrebbe gustare, vale a dire, la dilicatezza, il sentimento, l'immaginazione, la pittura forte de' caratteri, il linguaggio fine delle passioni, tutto è per loro come se non esistesse. Se per disavventura delle lettere s'affibbiano essi la giornèa d'Aristarco per giudicare, l'impegno loro si riduce ad accozzar con freddissima logica una serie di precetti comunali tratti dall'esempio e dall'autorità degli antichi mal intesi e peggio gustati da loro per misurar poscia su quelli come sul letto di Procuste i più celebri ingegni. Non resteranno poco nè molto commossi dal terribile e magnifico quadro della morte di Didone, ma ti faranno bensì una lunga dicerìa sull'anacronismo del poeta, che fece viver ai medesimi tempi Enea e la regina di Cartago. Se leggono Omero, lasciando da banda le

in-

inesprimibili sue bellezze, si fermeranno a cercar nell'Odissea la geografia antica, e nella Iliade l'armatura dei greci, o la figura delle loro fibbie, seppur le avevano. Se ragionasi di teatro, anteporranno l'Ulisse di Lazzarini all'Olimpiade del Metastasio, e tel proveranno con un testo della poetica d'Aristotile comentata dall'Einsio, riguarderanno con disprezzo il Tartuffo e il Misantropo, que' due capi d'opera sovrani nel genere comico, e vorranno più tosto seguir l'esempio di Giulio Cesare Scaligero, il quale in una sua commedia intitolata *la Valigia* introdusse a dialogizzar insieme un coro d'agli e di cipolle per imitar Aristofane, che aveva parimenti fatto parlare sul teatro d'Atene le rane, le vespe, e le nugole.

Dotato di cuor sensibile e d'immaginazione vivace, osservator fedele della natura e degli uomini, ammaestrato ai fonti di Boileau, di Longino, e d'Orazio, ver-

sato nella lettura de' primi modelli antichi e moderni l'uomo di gusto è il solo, che prenda lo spettacolo per se stesso e non per gli accessorj. Ei solo, penetrando più addentro nello spirito delle regole, sa fino a qual punto debbano esse incatenar il genio, e quando questo possa legittimamente spezzarne i legami: sa stabilir i confini tra l'autorità e la ragione, tra l' arbitrario e l'intrinseco: sa perdonar i difetti in grazia delle virtù, e misurar il pregio delle virtù per l'effetto, che ne producono. Ei paragonando insieme le diverse bellezze degli autori, delle nazioni e de' secoli, si forma in mente una immagine del Bello ideale, la quale poi applicata alle diverse produzioni degli ingegni gli serve, come il filo ad Arianna, per inoltrarsi nel sempre oscuro e difficile labirinto del gusto: contempla l'oggetto delle belle arti modificato in mille maniere secondo i climi, le costumanze e i gover-

ni, come la materia fisica si combina sotto mille forme diverse: conosce che tutti i gran Genj hanno diritto alla stima pubblica, e che un sol genere di bello non dee, e non può donar la esclusiva agli altri. Quindi imparziale e giusto ne' suoi giudicj sentesi grandeggiar con Sofocle e Cornelio, s'intenerisce con Euripide, Metastasio, e Racine, freme con Crebillon e Voltaire, ammira senza imitarli Shakespear, Calderon, e Lope de Vega, preferisce Moliere a' comici di tutti i tempi, bilancia il merito degli autori subalterni secondo più o meno s' avvicinano al loro esemplare, e getta dentro a' gorghi di Lete i pedanti ridicoli, i versificatori sterili, i languidi copisti, gli autoruzzi in somma d' un giorno commendati in vano e difesi da protettori ignoranti, da fogli prezzolati, e da insensate apologìe.

Il filosofo avvezzo a ridur le cose a' suoi primi principj, e a considerarle se-

condo la relazione, che hanno colle affezioni primitive dell' uomo, riguarda la scena ora come un divertimento inventato affine di sparger qualche fiore sull' affannoso sentiero dell' umana vita, e di consolarci in parte de' crudeli pensieri, che amareggiano sovente in ogni condizione la nostra breve e fuggitiva esistenza: ora come un ritratto delle passioni umane esposto agli occhi del Pubblico, affinchè ciascheduno rinvenga dentro del proprio cuore l' originale: ora come un sistema di morale messa in azione, che abbellisce la virtù per renderla più amabile, e che addimanda in prestito al cuore il suo linguaggio per far meglio valere i precetti della ragione: ora come uno specchio, che rappresenta le inclinazioni, e il carattere d' una nazione, lo stato attuale de' suoi costumi, la maggior o minore attività del governo, il grado di libertà politica, in cui si trova, le opinioni, e i pregiudizj, che la signoreggiano.

In

In quale degli accennati aspetti deggia fissare lo sguardo chiunque la storia d'un teatrale spettacolo imprende a narrare può da ogni lettore avveduto dopo qualche riflessione fatta su cotali materie non difficilmente conoscersi. Se fosse quistione di scrivere per lo teatro, e non del teatro, l'uomo di gusto esser dovrebbe l'unico giudice, che se ne scegliesse, siccome quello, che avendo meglio d'ogni altro studiate le regole di piacere ad un Pubblico illuminato, meglio d'ogni altro saprebbe additare que' mezzi, che a così fatto fine conducono. Le altre mire o non entrano affatto nel suo progetto, o ci entrano solo per incidenza. Ma la storia apre alle ricerche degli studiosi un campo più vasto. Non solo la cognizione richiedesi, e il possesso di quelle leggi ricavate dal consenso comune, e dalla esperienza, onde l'autore possa dettare intorno alle cose un ben fondato giudizio: non sol gli è d'uopo

investigare il legame segreto, che corre tra il genio della nazione e la natura dello spettacolo, tra il genere di letteratura, che è il principal argomento dell' opera, e gli altri che gli tengono mano, ma indispensabile diviene per lui eziandio l' erudizione, quell' erudizione medesima, della quale l' uomo di genio fa così poco conto, e senza cui niuno storico edifizio può alzarsi. Se la simmetrìa, la vaghezza, e il disegno della fabbrica sono del gusto, sua ne è la raccolta de' materiali, e il tragitto. Se la filosofia le aggiugne giustezza, e profondità, l' erudito anch' egli concorre con braccia poderose, e con incessante fatica: dal che avviene, che se la gloria di quest' ultimo è meno luminosa e brillante, non è perciò men solida nè meno sicura. Ha egli non per tanto a vestire or l' uno or l' altro tutti i personaggi. Non dee solamente cercare sterili fatti, ma l' ordine e il congegnamento tra essi: dee

usar

usar di stile conveniente al soggetto, ma senza tralasciar le riflessioni opportune, e il colorito talvolta vivace: ora rispettar modestamente l'autorità, ora aver a tempo e luogo il coraggio di misurarla colla bilancia della ragione: quando apprezzar le particolarità, che servono ad illustrar l'argomento, quando troncarle allorchè divengono oziose: dove avvicinar i secoli passati e presenti per rilevar col confronto i progressi delle arti, dove risalire fino ai principj a fine di rintracciar meglio l'origine della perfezione loro, o del loro decadimento. In una parola si ricerca che sia erudito, critico, uomo di gusto, e filosofo al medesimo tempo. Tal è la grande idea, ch'io non mi lusingo d'avere nemmen da lungo tratto adeguata, ma che bramerei pure di poter eseguire accingendomi a scrivere le *Rivoluzioni del Teatro Musicale Italiano*.

Una fortunata combinazione, che con dol-

dolce compiacenza mi fo un dovere di palesar al Pubblico, e che renderà tanto meno scusabili i falli miei, quanto più mezzi ho avuti di schivarli, mi fece scoprire una miniera di notizie appartenenti alla musica nella conoscenza ed amicizia del Reverendissimo Padre Maestro Fra Giambattista Martini de' Minori Conventuali. Questo dottissimo religioso, del quale è inutile fermarsi a tesser l'elogio, poichè meglio di me lo fa l'Italia tutta e l'Europa, fu il primiero, che mi confortò alla intrapresa, che rimosse da me ogni dubbiezza, che m'indicò le sorgenti, che mi fornì buon numero di libri rari, e di manoscritti, e che m'aprì ne' suoi famigliari discorsi fonti d'erudizione vieppiù copiosi di quelli che ritrovassi negli autori. Tutto ciò con un candor d'animo, e con una tal gentilezza inesprimibile, che avranno meco divisa quanti uomini di lettere hanno la buona sorte d'avvicinargli-

glisi, e che non suol vedersi troppo comunemente negli avari posseditori d'erudite ricchezze, i quali somiglianti al Drago custode degli orti Esperidi, vietano che altri accosti la mano a quegli aurei frutti, ch'essi pur guardano da lontano senza mai toccarli. (*) Su questi materiali, e su altri, che mi procacciai altronde colla diligenza, scortato ovunque dal giudizio di persone intelligenti nei varj e moltiplici rami, di che mi convien ragionare, giunsi a distendere la presente storia di quel brillante spettacolo sì caro all'Italia, il quale pel complesso di tutti i piaceri dello spirito, della immaginazione, del cuore, della vista e dell'udito combinati insieme ad agitar l'animo dell'uomo e sor-

(*) Un anno dopo che furono stampate queste parole, il Padre Martini passò a miglior vita. Ma la riconoscenza delle anime oneste non deve arrestarsi alle soglie della morte.

e sorprenderlo, è senza dubbio il maggiore sforzo delle belle arti congiunte, e il diletto più perfezionato, che da esse attender possa la politica società.

Avendo bevuto a tali sorgenti, non mi dò il menomo vanto della esattezza e novità delle notizie, sulle quali è appoggiato quanto quì si scrive. Leggendo i molti e celebri autori, che mi hanno preceduto nello scriver della letteratura, ho avuto ocularmente occasione di confermarmi in un sentimento, che avea da lungo tempo adottato, ed è, che la storia non meno letteraria che politica delle nazioni altro non sia che un vasto mare d'errori, ove a tratto a tratto galleggiano sparse alla ventura alcune verità isolate. Mio primo pensiero era di rilevar passo a passo le inesattezze di molti, di rettificarne gli abbagli, e di ridurre al suo intrinseco valore l'autorità di cert'uni, che opprimono col nome loro i lettori creduli ed

in-

infingardi. Ma presto m'avvidi, che siffatto metodo cangierebbe la storia in una discussione polemica rincrescevole al Pubblico, il quale pago per lo più di trovarne il vero poco si cura di risapere, se gli altri abbiano smarrita la via. Mi riserbai non per tanto a farlo in qualche occorrenza, ove mi parve che lo richiedesse il bisogno, e m'astenni sul medesimo riflesso dall' affastellare ad ogni pagina le citazioni sì per non frastornar ad ogni tratto l'attenzione del lettore, come per non ingrossar di troppo il volume. Qualunque sia stata la mia premura nel rintracciar la verità delle notizie, mio principal assunto non è d'offrire una sterile compilazione di reminiscenze, ma di ragionare su i fatti, di far conoscere le relazioni, che gli legano insieme, e d'abbracciare gli oggetti analoghi, i quali, entrando comodamente nel mio argomento, potevano servire a maggiormente illustrarlo.

lo. Così benchè il titolo del libro riguardi il solo teatro musicale, il lettore vi troverà ciò non ostante, la storia non affatto superficiale della musica italiana e de' suoi cangiamenti, come della tragedia ancora e della commedia con molte riflessioni sugli altri rami della poesia, e su altri punti. Debbo avvertire bensì, che scrivendo io la storia dell'arte e non degli artefici, vana riuscirebbe la speranza di chiunque vi cercasse per entro quelle minute indagini intorno al nome, cognome, patria, nascita e morte degli autori, di tutte quante le opere, ch' essi pubblicarono, delle varie edizioni e tai cose, che sogliono essere le più care delizie degli eruditi a' nostri tempi. Mille altri libri appagheranno la curiosità di coloro, che stimassero cotali ricerche di somma importanza.

Ad ogni modo però son ben lontano dal lusingarmi d'avere sfuggito ogni motivo di riprensione. Senza incolpar i letto-

tori di malivolenza nè d'ingiustizia (frase inventata dagli autori infelici per vendicarsi dal giusto disprezzo con cui sono stati ricevuti dal Pubblico) io veggo quante accuse mi si possono fare parte provenienti dalla ragione, parte dal pregiudizio di coloro, che il proprio gusto vorrebbero a tutti far passare per legge, e parte ancora da quegli uomini incomodi, i quali veggendo le altrui fatiche esser un tacito rimprovero della loro dappocaggine, si sforzano di consolar il loro amor proprio dispregiandole essi stessi, e cercando che vengano dispregiate dagli altri: somiglianti appunto a que' Satiri, che ci descrive Claudiano, i quali esclusi per la loro petulanza, e schifezza dal soggiorno delle Grazie, si fermavano dietro alle siepi sogghignando maliziosamente à quei felici mortali, che venivano per man d'Amore introdotti ne' dilettosi giardini. Sarebbe operosa, e inutil fatica il risponder

der a quelle perchè la verità non ammette risposta, e a queste perchè taluni non cangiano opinione giammai ove si tratta di vilipendere.

Una ci ha non ostante, la quale quant' otterrà facile indulgenza da giudici illuminati e sinceri, altrettanto darà fastidio a certe persone pusillanimi, che scambiano mal a proposito il rispetto colla debolezza. Questa è l'urbana bensì ma ferma, e imparziale maniera con cui si parla delle opere e degli autori. Avrebbono forse desiderato, ch'io fossi stato più circospetto: cioè nella significazione, che danno essi a tal parola, che non avessi osato di profferir il mio sentimento se non colla timidezza propria d'uno schiavo, che avessi incensato gli errori e i pregiudizj del secolo, e che avessi fatto l'eco vituperevole di tanti giudizj stoltissimi, che sentonsi ogni giorno ne' privati discorsi, e nelle stampe. Nè vi mancheranno

ranno di quelli, i quali, ricorrendo a' luoghi topici della ignoranza, troveranno nel titolo di straniero una suspizione d'invidia contro l'Italia. Quanto a me animato perfettamente da spirito repubblicano in punto di lettere ho sempre stimato, che la *verità* e la *libertà* debbano essere l'unica insegna di chi non vuol avvilire il rispettabile nome d'autore: ho creduto, che l'accondiscender ai pregiudizj divenga egualmente nuocevole agli avanzamenti del gusto di quello che lo sia ai progressi della morale il patteggiare coi vizj: ho pensato, che la verace stima verso una nazione non meno che verso le persone private non si manifesti con cerimoniosi e mentiti riguardi, figli per lo più dell'interesse, o della paura, ma col renderle senza invidia la giustizia che merita, e col dirle senza timore le verità di cui abbisogna: ho giudicato, che siccome l'amico, che riprende, palesa più

sincera affezione che non il cortigiano, che adula, così più vantaggiosa opinione dimostra ad altrui chi capace il crede d' ascoltar ragione in causa propria che non faccia quell' altro, il quale tanto acciecato il suppone dall' amor proprio che non possa sostener a viso fermo l' aspetto della verità conosciuta: mi sono finalmente avvisato, che se il rispetto per un particolare mi sollecitava a usare di qualche parzialità, il rispetto vieppiù grande, che deggio avere per il Pubblico, mi vietava il farlo, facendomi vedere cotal parzialità biasimevole, e ingiusta. Circa il sospetto, ch' io, come straniero, voglia screditar la nazione, esso sarebbe tanto più insussistente quanto che la maggior parte di quest' opera depone in contrario. Basta legger soltanto di fuga i primi capitoli per vedere quanto ivi si largheggi di lodi colla Italia, come si preferiscano la musica e il melodramma italiano alla musi-

ca,

ca, e al melodramma degli altri popoli, in qual guisa si mettano a coperto delle imputazioni degli oltramontani, ove si trovino poco fondate, e come si renda dappertutto giustizia al merito illustre de' tanti suoi poeti e di tanti musici. Che se ciò non ostante alcun m' attribuisse intenzioni, che non ho mai sognato d' avere: se dalla stessa mia ingenuità si prendesse argomento a interpretare malignamente le mie intenzioni, come dall' aver Cartesio inventato un nuovo genere di pruove fortissime a dimostrar l' esistenza d' Iddio, non mancò ch' il volesse far passare per Ateista: se altro mezzo non v' ha di far ricreder costoro, che quello d' avvilir la mia penna con adulazioni vergognose, ovvero d' assoggettarmi ad uno spirito di partito ridicolo; in tal caso rimangano essi anticipatamente avvisati, che non ho scritto per loro, e che la mia divisa per co-

tal genìa di lettori sarà sempre quel verso d'Orazio

Odi profanum vulgus, & arceo.

Mi resta solo il far una riflessione dopo la quale finisco. Prendendo io a narrare l'origine, i progressi e lo stato attuale del melodramma in Italia, ove più che altrove si è coltivato, e si coltiva pur ora, mi s'affacciò in sul principio una difficoltà, che quasi mi fece venir manco il coraggio. La tragedia, la commedia e persino la pastorale hanno delle leggi fisse, con cui possono giudicarsi, cavate dall'esempio de' grandi autori, dal consenso presso che unanime delle colte nazioni, e dagli scritti di tanti uomini illustri, i quali o come filosofi, o come critici hanno ampiamente e dottamente ragionato intorno ad esse. Il dramma in musica all'opposto, come parto ancora recente nato sotto il cielo dell'Italia, giac-

ciuto

ciuto lunga stagione nell'avvilimento, ne rivestito dal suo splendore se non al nostro secolo, non ha avuto per anco di qua dai monti un grande ingegno, il quale prendendolo a disaminare nella interna sua costituzione ne abbia indicati i veri principj, fissate le regole, stabilito il sistema, e dataci, a così dire, l'arte poetica. Attalchè quelli autori, che hanno sensatamente parlato d'ogni altro genere di poesia, vanno tastoni nel ragionare del melodramma, ora rilegandolo ai mondi della favola, ora mettendolo tra le cose per sua natura difettose, ed assurde, ora sbadatamente confondendolo colla tragedia. Forse questa trascuratezza, e questo abbuiamento tornerà in maggior suo vantaggio, convenendo, secondo l'osservazione del gran Bacone di Verulamio, che non sì tosto s'affrettino i filosofi a fissare i confini d'un'arte senza prima vedere le diverse forme, ch'essa può prende-

re dalle diverse combinazioni de' tempi, e delle circostanze; ma egli è vero altresì, che chiunque ne vorrà giudicare si troverà perplesso fra tante e sì contrarie opinioni, non avendo alla mano principj, onde avvalorar il proprio giudizio. Gl' italiani, che hanno scritto fin' ora, non sono stati in ciò più felici. Senza far parola d' Emilio del Cavaglieri, del Salvadori, di Jacopo Martelli, del Gravina, del Maffei, del Muratori, del Crescimbeni, del Calsabigi, del Mattei, e di tanti altri, che toccarono questo punto alla sfuggita, tre sono stati gli autori, che hanno parlato più di proposito. Il Quadrio uomo di lettura immensa, d' erudizione poco sicura, di gusto mediocre, e di critica infelice impiegò un mezzo tomo della sua voluminosa opera intitolata *Storia e ragione d' ogni poesia* nel trattare dell' Opera in musica, ove il lettore altro non sa rinvenire che titoli, che date, e no-

nomi d'autori ammucchiati senz'ordine a spavento della memoria, e a strazio della pazienza. Quella nojosa nomenclatura vien preceduta da una definizione del dramma cavata unicamente dagli abusi, da parecchie osservazioni triviali, da pregiudizj stabiliti in regola frammischiati a qualche precetto sensato. Il celebre Conte Algarotti ne schizzò un breve Saggio, nel quale col solito suo spirito, e leggiadrìa di stile olezzante de' più bei fiori della propria, e della peregrina favella si trovano scritte riflessioni assai belle, che lo fanno vedere quell' uomo di gusto, ch' egli era in così fatte materie. Ma limitato unicamente alla pratica non volle, o non seppe risalire fino a' principj, come forse avrebbe dovuto fare per meritar l' onore d'essere annoverato fra i critici di prima sfera. Più erudito, più universale, più ragionato e per conseguenza più utile è il *Trattato dell' Opera in musica*

del Cavalier Planelli Napoletano. Egli abbraccia in tutta la sua estensione il suo oggetto. Le sue osservazioni circa le belle arti in genere, e circa la musica, e direzione del teatro in particolare sono assai giudiziose, e proficue, e dappertutto respirano l'onestà, la decenza, e il buon gusto. Nientedimeno senza derogar al merito d'un libro, ch'io credo il migliore di quanti siano usciti fin'ora alla luce massimamente nella parte didascalica, parmi, che i pensieri dell'autore intorno alla parte poetica del dramma non abbiano nè la giustezza nè la profondità che campeggiano in altri luoghi: mi sembra, che abbia poco felicemente indagati i distintivi fra l'Opera e la tragedia, e che non venga dato gran luogo alla critica e molto meno alla storia, ond'è, che molto ei ci lascia a desiderare sì nell'una che nell' altra.

Sarebbe in me imperdonabile baldanza

il presumere di poter supplire a ciò, che non hanno fatto gli altri, e che probabilmente non si farà così presto. Un sistema drammatico, almeno, com' io lo concepisco, appoggiato sull' esatta relazione de' movimenti dell' animo cogli accenti della parola, o del linguaggio, di questi colla melodìa musicale, e di tutti colla poesia richiederebbe riuniti in un sol uomo i talenti d' un filosofo come Locke, d' un grammatico come du Marsais, d' un musico come Hendel, o Pergolesi, e d' un poeta come Metastasio. Tuttavia finchè qualche cosa di meglio non ci si appresenta, emmi paruto necessario, non che opportuno, il premettere due Ragionamenti sì per ovviare alla mancanza degli scrittori su questo punto, come per aver qualche principio fisso, onde partire nell' esame de' poeti drammatici. Nel primo, derivando dagl' intimi fonti della filosofia la natura del melodramma, si cercherà di

rin-

rintracciare independentemente da ogni autorità, e da ogni esempio le vere leggi di questo componimento, e i limiti inalterabili, onde vien separato dalle altre produzioni teatrali. Nel secondo s'investigherà la proporzione, che ha per la musica la lingua italiana, e ciò che rimane a farsi per perfezionarla. Se le riflessioni in gran parte nuove, che ho procurato spargere su tali materie, come su parecchie altre contenute in questo libro, non bastassero a formar un sistema completo (lo che non è stato mai il mio oggetto) e se i maestri dell'arte non le trovassero degne di loro, potranno esse almeno divenir opportune ai giovani, pei quali furono scritte principalmente. Io mi terrò fortunato se da miei errori altri prenderà occasione d'illustrar con penna più maestrevole codesto bell'argomento non men degno delle ricerche d'un filosofo che delle premure d'un uomo di gusto.

DEL-

DELLE RIVOLUZIONI DEL TEATRO MUSICALE ITALIANO

DALLA SUA ORIGINE FINO AL PRESENTE.

****

CAPITOLO PRIMO

Saggio Analitico sulla natura del Dramma musicale. Differenze che lo distinguono dagli altri componimenti drammatici. Leggi sue costitutive derivanti dalla unione della poesia, della musica e della prospettiva.

QUALORA sentesi nominare questa parola *Opera* non s' intende una cosa sola ma molte, vale a dire, un aggregato di poesia, di musica, di decorazione, e di pantomima, le quali, ma principalmente le tre prime, sono fra loro così strettamente unite, che non può considerarsene una senza con-

considerarne le altre, nè comprendersi bene la natura del melodramma senza l'unione di tutte. Mi farò dunque a ragionare partitamente di esse, lasciando per ora il parlare del ballo, il quale non sembra costituire parte essenziale dell' Opera italiana, giacchè quasi sempre si frappone come intermezzo, e di rado s'innesta nel corpo dell'azione. In qualsivoglia altro componimento poetico la poesia è la padrona assoluta, a cui si riferisce il restante; nell'Opera non è la padrona ma la compagna delle altre due, anzi in tanto si dice buona, o cattiva, in quanto più, o meno si adatta al genio della musica, e della decorazione. Attalchè gli argomenti poetici, che acconci non sono ad invaghire gli orecchi colla soavità de' suoni, nè ad appagar l'occhio colla vaghezza dello spettacolo, sono per sua natura sbanditi dal dramma; come all' opposto i più atti sono quelli, che riuniscono l'una e l'altra delle anzidette qualità. Ma siccome la parte più essenziale del dramma viene comunemente riputata la musica, e che da lei prende sua maggior forza, e vaghezza la poesia, così le mutazioni da essa introdotte formano il principal carattere dell'Opera.

L'unio-

L'unione della musica colla poesia è dunque il primo costitutivo, che distingue codesto componimento dalla tragedia, e dalla commedia. Nè da tale unione risulta un tutto così inverosimile come pretenderebbero alcuni, a cui pare una stravaganza che gli eroi, e l'eroine s'allegrino, s'adirino, e si dicano le loro ragioni cantando. Tal cosa sarebbe certamente un assurdo, se si dovesse prender al naturale, ma così non è nel dramma musicale, il quale, siccome avviene a tutti gli altri lavori delle arti imitative, non ha tanto per oggetto il vero quanto la rappresentazione del vero, nè si vuole da esso, che esprima la natura nuda, e semplice qual è, ma che l'abbellisca, e la foggi al suo modo. Al pittore non si comanda soltanto, che dipinga un uomo, ma che il perfezioni nel dipignerlo, aggiungendovi quella proporzione delle parti, e quella mistura de' colori, ch' egli non ha comunemente. Così è fino a noi pervenuta la fama di Zeusi, che volendo far il ritratto di Elena, e non trovando alcun individuo della natura, il quale adeguasse quella sublime idea della perfezione, ch' egli avea nella sua mente concetto, raccolse da molte fanciulle

ciulle bellissime i tratti più perfetti, onde poi un tutto formò, che non esisteva fuorchè nella mente del pittore. Si richiede dal tragico, che esprima le passioni, e i caratteri, ma che gli esprima cogli stromenti proprj dell'arte sua, cioè col verso, e collo stile poetico; altrimenti s'avesse a dipignere veramente le cose quali furono, sarebbe costretto a far parlar Maometto, e Zaira in linguaggio arabo più tosto che in francese, in prosa familiare, e non in versi alessandrini. Così la musica imita la natura, ma la imita pei mezzi, che le si appartengono, cioè col canto e col suono; il qual linguaggio, attesa la tacita convenzione che passa tra l'uditore, e il musico, non è meno verosimile in se stesso di quello che lo sia il linguaggio dei versi, e l'assortimento de' colori, poichè l'oggetto, che la musica ad imitar si propone, esiste realmente nella natura non altramenti, ch'esista quello, che prendono ad imitare la pittura, e la poesia. Onde accusar il dramma musicale perchè introduce i personaggi che cantano, è lo stesso, che condannarlo perchè si prevale nella imitazione de' mezzi suoi in vece di prevalersi degli altrui: è un non voler,

ler, che si trovino nella natura cose atte ad imitarsi col suono, e col canto: è in una parola accusar la musica perchè è musica.

Posta la prima legge fondamentale del dramma, la filosofia propone a sciogliere il seguente problema. *Data la intrinseca unione della poesia colla musica, quai mutazioni debbono risultare da sì fatto accoppiamento in un tutto drammatico*. Tentiamo, se si può, di metter in chiaro cotal questione, che abbraccia tutto l'argomento del nostro discorso. S'io non m'inganno, la soluzione dipende dall'esame intimo delle relazioni, che corrono fra le due facoltà.

Il poeta ha per oggetto tre cose: commuovere, dipingere, ed istruire. Commuove il poeta or direttamente scoprendo negli oggetti quelle circostanze, che hanno più immediata relazione con noi, e che ridestano per conseguenza il nostro interesse, giacchè niuna viva affezione può nascere nell'animo nostro verso un oggetto, il quale indifferente del tutto ci sia: ora indirettamente muovendo col ritmo, e colla cadenza poetica, colla inflessione, e coll'accento naturale della voce quelle fibre intime, all'azione delle quali è, per così dire, attaccato il sentimento.

Que-

Questa seconda maniera è quella, che rende la poesia tanto acconcia ad accoppiarsi colla musica: anzi siffatta proprietà, la quale fino ad un certo segno è comune ugualmente alla eloquenza che alla poesia, non è che il fondamento della melodìa imitativa, ovvero sia del canto: dal che ne seguita eziandìo, che la possanza della eloquenza se non in tutto almeno in gran parte dipende dalle qualità musicali della lingua, ovvero sia dalla magìa de' suoni combinati diversamente nel numero oratorio, o nella pronunzia. Dipinge ora rivestendo d'immagini materiali le idee spirituali ed astratte: ora raccogliendo le bellezze sparse nella natura per ragunarle in un solo oggetto: ora la proprietà d'un essere ad un altro trasferendo a vicenda: ora cercando, che la collocazione, la pronunzia, e il suono stesso de' segni arbitrarj, cioè delle parole l'immagine mentale da lui creata esprimano perfettamente. Anche in quest' ultima proprietà un' altra ragione d'analogia della musica colla poesia consiste: imperciocchè quanto più la espressione poetica de' motti s'avvicina alla natura delle cose, che si rappresentano, tanto più agevolmente potrà la musica le cose stesse imitare. Istrui-

sce

ire cercando per mezzo della cognizione del Bello intellettuale, e del Bello fisico portar gli uomini alla cognizione, e all'amore del Bello morale. Sebbene codesto oggetto non forma un carattere distintivo della poesia se non in quanto è una conseguenza delle altre due: cosicchè una istruzione scompagnata da ogni sentimento e da ogni immagine nulla affatto si converebbe alla poesia. Ciò si vede in Lucrezio il più celebre poeta filosofo dell'antichità, il quale si rende insoffribile, allorchè, abbandonati i suoi vaghi episodj, s'innoltra nel puro didascalico, e più chiaramente si scorge ne' moderni suoi pretesi imitatori, i quali si credono di poter discacciar Apollo dal seggio del parnaso, e di farci assaporire la bevanda de' Numi qualora ci regalano pezzi d'ottica, d'idrostatica, e tal volta di nuda e secca geometria nelle loro gotiche poesie (*a*).

(*a*) Perchè di cento uomini di gusto e sensibili, che leggono e rileggono con diletto le georgiche di Virgilio, a fatica si troveranno cinque, che leggano due volte nella lor vita il poema intiero di Lucrezio? Perchè tutto è anima, tutto immagine, tutto dilicatezza nel poeta Mantovano. Perchè sa parlare alla fantasia idoleggiando ogni cosa, al cuore sceglien-

Egli è vero, che negli autori anche più celebri si trovano spesso delle sentenze morali, che pajono scompagnate dall' uno e dall' altro, e già veggo alcuno farmisi incontro con alla mano il Saggio sopra l'uomo del Pope, e con qualche altra poesia inglese, o francese tutta di moralità, e d'istruzione composta: ma esaminando bene cotai componimenti, si troverà, che le sentenze loro o si risolvono ultimamente in qualche movimento di passione, o in qualche immagine, o che altrimenti annojano tosto.

Delle tre cose accennate la musica non si propone se non due sole, come fine principale il commuovere, come subalterno il dipignere. Commuove la musica ora imitando colla melodìa vocale le interiezioni, i sospiri, gli accenti, l'escla-

gliendo i quadri più interessanti, all'orecchio lavorando i suoi versi con una varietà, e dolcezza d'armonìa, che incanta. Di tali doti alcune si trovano mediocremente in Lucrezio, delle altre non apparisce neppur vestigio. Sì, lo dirò arditamente, quantunque sappia di parlar a un secolo di Lucreziani. Il solo episodio d' Aristeo, e quello delle lodi della vita rusticana nelle georgiche interessano più che i sei libri *de natura rerum*.

esclamazioni, e le inflessioni della favella ordinaria, onde si risvegliano le idee, che delle passioni furono principio: ora raccogliendo cotali inflessioni, che si trovano sparse ordinariamente nella voce appassionata, e radunandole in un canto continuo, che è quello che *soggetto* s'appella: ora ricercando coi suoni armonici, colla misura, col movimento, e colla melodìa que' fisici riposti nervi, i quali con certa ma inesplicabil legge movendosi, all'odio, o all'amore, all'ira, al gaudio, o alla tristezza ci spingono. Dipinge ora imitando col romore degli stromenti dal ritmo musicale dottamente regolati il suono materiale degli oggetti fisici, che sono capaci d'agire sull'animo nostro qualora li sentiamo nella natura, come fa la musica allorchè esprime l'armeggiar d'una battaglia, o il fragore del tuono: ora risvegliando colla melodìa le sensazioni, che in noi producono le immagini di quegli oggetti, i quali per esser privi di suono non cadono sotto la sfera della musica, come allorchè non potendo significare la tomba di Nino, l'odore de' fiori, o tai cose, che appartengono ad altri sensi e non all'udito; il musico rappresenta in vece loro l'effetto, che in noi ca-

giona la veduta maninconica di quel mausoleo, o il placido languore che inducono i fiori odorati: ora eccitando per mezzo dell'udito movimenti analoghi a quelli, ch' eccitano in noi gli altri sensi; come allora quando il musico volendo esprimere il tranquillo riposo d'uno che dorme, ovvero la solitudine della notte, e il silenzio maestoso della natura, trasporta, dirò così, l'occhio nell'orecchio, e ci rappresenta la sospensione e il terror segreto, onde vien compreso lo spettatore nel rimirare siffatti oggetti. Il lettore mi risparmierà l'entrare in più profonda ricerca intorno a questo punto. Cotale spiegazione, che tutta dipende dalla maniera con cui agiscono i suoni sulla nostra macchina, e dalla intima relazione, che passa tra la vista e l'udito, relazione sospettata prima dalla esperienza, poi messa nel suo maggior lume dal Neutono, oltrachè diventerebbe troppo prolissa, non è essenzialmente legata col mio argomento. (a)

L'istrui-

(a) Siccome alcuni hanno mostrato desiderio di veder indicata questa relazione, e l'analogia altresì, che passa tra i colori e i tuoni musicali, così m'è sembrato opportuno l'accennarla brevemente estraendo

L' istruire direttamente non le appartiene in verun conto, imperocchè, essendo destinata a parlar ai sensi, e per mezzo loro al cuore, nè potendo agire per altra via che per quella del mo-

 vi-

do alcuni passi dell' ottica del Newtono, della dissertazione intorno al suono del Mairan, e dalla spiegazione del clavicembalo oculare del famoso Padre Castel Gesuita francese. Prima ragione d' analogia. Sette sono i colorí, che si contengono in un raggio di luce scomposto dal prisma; sette altresì sono le voci primordiali della scala musicale. Seconda: havvi un colore tonico e primitivo che serve di fondamento agli altri colori; havvi ancora un tuono originale ch' è la base degli altri tuoni. Terza: gli spazj che i colori divisi dal prisma e ricevuti su una carta occupano sopra la carta si trovano fra loro nella stessa ragione, che i numeri esprimenti gli intervalli dei tuoni musicali. Quarta: il mezzo, per cui si propaga la luce, è un fluido, come lo è ancora il mezzo per cui si propaga il suono. Quello è un etere sottilissimo, questo è l' aria propriamente detta. Quinta: vi sono nell' aria delle particole o delle corde aeree per ciascun colore. Sesta: le corde, o particole aeree avendo diversa grossezza e diversa elasticità si vibrano differentemente e in tempi fra loro ineguali; i globetti o particole eteree per la medesima ragione rifrangono in diverso grado i colori. Settima: la diversità dei colori nasce dalle differenti vibrazioni che

vimento, non ha conseguentemente i mezzi d' arrivare fino all'astratta ragione. I suoni altro non sono che suoni: rendono le sensazioni e le immagini ma in niun modo le idee. Può nullame-

che riceve la luce dalle particole eteree di diversa natura; la diversità de' tuoni proviene dagli urti differenti che le corde aeree ricevono dai corpi sonori. Ottava: la luce percossa nel tempo stesso da più particole trasmette più colori diversi nello stesso tempo, e senza confusione; così l'aria trasmette all' orecchio più tuoni differenti senza confonderli. Nona: la progressione dei tuoni musicali si fa per una spezie di circolo dimodochè sortendo dall'*ut*, e percorrendoli tutti si ritorna di nuovo al medesimo *ut*, per esempio, ut, *re*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, *ut*. Cotal rivolgimento si chiama *un' ottava*, nella quale il secondo *ut* ha un acutezza doppia di quella del primo. Parimente la progressione de' colori si fa per una spezie di circolo partendo dall' azzurro, indi al cremisi, poi al violaceo, e così gradatamente, per gli intermedj fino al secondo azzurro, il quale (secondo l' analisi del Padre Castel) è doppiamente chiaro e vivace del primo dove incominciò *l' ottava* dei colori. Altri rapporti ne trova il citato Gesuita, appoggiato ai quali stabilì il suo famoso clavicembalo oculare, dove i colori doveano fare lo stesso effetto che i tuoni, e la musica dovea essere di luce; ma il progetto svanì, perchè nella esecuzione mostrò più ingegno che giudizio.

meno la musica accompagnare le sentenze istruttive della poesia, se non colla viva espressione d'un canto imitativo, almanco seguitando colla misura, coll'andamento e col tempo il tuono generale del discorso, purchè i versi, che s'accompagnano, non abbiano suono così malagevole e rozzo, che al canto inetti riescano, e per conseguenza non siano drammatici. Per esempio in codesti versi

Comincia il regno
Da te medesmo: i desiderj tuoi
Siano i primi vassalli: onde i soggetti
Abbiano in chi comanda
L'esempio d'ubbidir. Sia quel che dei
Non quel che puoi dell'opre tue misura.
Il pubblico procura
Più che il tuo ben. Fa che in te s'ami il padre,
Non si tema il tiranno. E' de' regnanti
Mal sicuro custode
L'altrui timore . . . .

sebbene la musica non ne renda il senso, poichè in essi nulla si trova d'immaginativo nè d'affettuoso, può non ostante accrescer colla melodia naturale maggior forza alle varie posature e modulazioni della voce. Ma siccome non ha

 la

la disposizione intrinseca, che s'abbisogna per isprimerli, niente niente che duri il dissertare diverrà un rumore insignificante, che avrà l'apparenza esterna della musica senz'averne lo spirito.

Da questo paragone della musica colla poesia risultano due osservazioni spettanti al mio proposito. La prima che la musica è più povera della poesia, limitandosi quella al cuore, all'orecchio, e in qualche modo alla immaginazione, laddove questa si stende anche allo spirito, ed alla ragione. In contraccambio la musica è più espressiva della poesia, perchè imita i segni inarticolati, che sono il linguaggio naturale, e per conseguenza il più energico, e gli imita col mezzo de' suoni, i quali, perchè agiscono fisicamente sopra di noi, sono più atti a conseguire l'effetto loro che non sono i versi, i quali dipendendo dalla parola, che è un segno di convenzione, e parlando unicamente alle facoltà interne dell'uomo, hanno per esser gustati bisogno di più squisito, e dilicato sentimento. Quindi è, che una melodìa semplice commuove universalmente assai più che non faccia un bel componimento poetico. La seconda è, che la poesia

sia fatta per accoppiarsi colla musica, debbe rivestirsi delle qualità, che questa richiede, e rigettarne tutte le altre: circostanza che tanto più divien necessaria quanto la lingua è men musicale, poichè qual cosa imiterebbe la musica in un linguaggio privo d'accento, se la poesia non le somministrasse nè sentimenti, nè immagini?

La breve analisi fatta finora ci ha, se mal non m'appongo, appianata la via alla soluzione del problema proposto. Se la poesia dee secondare l'indole della musica, e se questa non può esprimere se non gli oggetti, che contengono passione, o pittura, dunque il dramma musicale dee principalmente versare circa argomenti, che abbondino dell'una e dell'altra, e rigettarne quelli altresì che apportando seco lente discussioni, lunghi ragionamenti, o lunghi consigli, al genere istruttivo, del quale la musica non è capace, s'appartengono perfettamente. E così abbiam trovata la prima qualità essenziale, che distingue l'Opera dalla tragedia. Questa non assoggettandosi alle leggi della musica, può maggiormente approfittarsi dei vantaggi della poesia, onde non le si disconvengono i dialoghi ragionati;

gli

gli affari politici, e tali cose, purchè si facciano a proposito, e con diletto. La prima scena del Pompeo in Cornelio, e il primo atto del Bruto in Voltaire sono squarci di singolar bellezza in quelle tragedie. Ma se trasferirli volessimo all' Opera farebbero morir di languore gli uditori.

Quindi l'andamento del dramma dee essere rapido: imperocchè se il poeta si perde intorno ai punti troppo circostanziati, la musica non può se non assai tardi arrivare a quei momenti d'interesse e d'azione, dove essa principalmente campeggia. Dal che nascono due inconvenienti: il primo che essendo il linguaggio della musica troppo vago e generico, e dovendo conseguentemente per individuare l'oggetto, che vuol esprimere, far lunghe giravolte, e scorrere per moltiplicità di note; l'azione diverrebbe d'una lunghezza insoffribile se il poeta non si prendesse la cura di troncare le circostanze più minute. Il secondo, che siffatte minutezze per esser prive di calore e di energia non potrebbero accompagnarsi se non da modulazione insignificante, e triviale, che niuno spirito aggiungesse alle parole. Un passaggio facile,

cile, e pronto da situazione in situazione, un risparmio di circostanze oziose, una serie artifiziosamente combinata di scene vive ed appassionate, una economia di discorso, che serva, per così dire, come di testo, su cui la musica ne faccia poscia il commento; ecco ciò che il poeta drammatico debbe somministrare al compositore. Lasciando al tragico l'ampiezza delle parole, e il lento, ed artifizioso sviluppo degli avvenimenti, appiglisi egli pure alla precisione de' sentimenti, e alla speditezza, e rapidità dell' intreccio. Merope nella tragedia francese, che porta il suo nome, fa una lunga ed eloquente parlata chiedendo a Polifonte, che le venga restituito il proprio figliuolo. Una madre introdotta da Metastasio in simili circostanze si spiega in poche parole.

Rendimi il figlio mio:
Ahi! mi si spezza il cor:
Non son più madre, oh Dio!
Non ho più figlio.

Ecco un esempio della concisione, ch' esige il melodramma. Ma questi quattro versetti soli accompagnati dalla mossa e vivacità, che ricevono da una bella musica faranno, come riflette saggia-

giamente Grimm nel suo Discorso sul poema lirico, un effetto vieppiù sorprendente sugli animi degli uditori, che non la tragica, e artifiziosa scena della Merope di Voltaire.

Per la stessa ragione una orditura troppo complicata mal si confarebbe colla natura del dramma. La musica, perchè faccia il suo effetto, ha bisogno di certi intervalli o distanze, che lascino luogo alla espressione, altrimenti scorrendo su troppo velocemente per le diverse note, vi si confondono i passaggi, e l'armonìa si disperde. Laddove se le si accoppia una poesia troppo carica d'incidenti, l'affollamento di essi fa che l'una non vada mai d'accordo coll' altra, e che la musica non possa marcar le situazioni, che le somministra la poesia. Ed ecco un altro distintivo dell' Opera cioè la simplicità, e la rapidità dell'argomento.

La dipendenza altresì della poesia rispetto alla musica induce una mutazione non piccola nello stile. Questo nella tragedia debbe essere puramente *drammatico*, nel dramma musicale debbe essere *drammatico lirico*. Per far capir meglio tal differenza è d'uopo risalire fino ai principj.

Il canto è una espressione naturale degli affetti dell' animo ispirataci dall' istinto, come ci sono ispirati gli altri segni esterni del dolore, gaudio, tristezza, voluttà, speranza, e timore, colla circostanza che ciascuna di esse passioni ha il suo segno particolare, che la esprime, laddove il canto le esprime tutte senza differenza. Il canto suppone dunque agitazione nell' animo, come la suppongono le lagrime, e il riso, e tanto più grande quanto esso è più vivo e calcato. Cosicchè chi canta è in qualche maniera fuori dal suo stato naturale come si dicono esser fuori di se gli uomini agitati da qualche sorpresa, o affetto: dal che ne siegue, che il linguaggio, che corrisponde al canto, debbe essere diverso dal comune, cioè, tale quale si converrebbe ad un uomo, che esprime una situazione dell' animo suo non ordinaria. Ora cotal alienazione, o agitazione, o come vogliamo chiamarla, o ha per oggetto le cose, che interessano vivamente il cuore, e allora lo stile di chi canta sarà appassionato, ovvero ha per iscopo quelle che colpiscono l' immaginazione, e in tal caso chi canta userà del linguaggio immaginativo, o pittoresco, il quale in sostanza non

è al-

è altro che il lirico. Quindi lo stile figurato, e traspositivo de' poeti lirici, quantunque paja strano a prima vista, è nondimeno assai conforme alla natura; imperocchè, supponendo che e' cantino ciò, che dicono, si suppone parimenti, che siano invasi, o sorpresi. Il canto è dunque il linguaggio della illusione, e chi canta inganna se stesso, e chi ascolta eziandio, facendogli parere d'esser divenuto maggior degli altri, e quasi divinizzatosi. A mascherare maggiormente l'errore contribuisce la musica strumentale, la quale accoppiatasi colla vocale rende più forte, e più durevole la sorpresa, e trattenendo l'uditore della sua dolcezza, fa sì, ch' ei non si avvegga della sua illusione, come il cinto misterioso d'Armida impediva Rinaldo dal conoscere ch' era incantato. La possanza dell'una e dell'altra a risvegliar idee grandi, sublimi, e fuori dell'ordinario si vede da ciò, che spesso i sacri Profeti avanti di proferir i vaticinj ispirati loro da Iddio, richiedevano il suonatore, che risvegliasse loro lo spirito. Si vede tra i profani nell' incominciamento d'alcune odi d'Orazio, e più di lui nell'inimitabile Pindaro, appo cui tutti i nostri Chiabrera, Guidi, Rousseau,

seau, Driden, Gray, Gleim, e Klopstoc sono ciò, che è l'uccello, che svolazza interno alle paludi, paragonato coll'aquila, che spazia imperiosamente pell' immenso vuoto dell' aria.

La natura stessa del canto ci porta dunque ad ammettere lo stile lirico. Perciò molti modi di dire, che grandemente piacciono nel dramma, non piacerebbero punto nella tragedia. Per esempio questa leggiadrissima arietta del Metastasio

Placido Zeffiretto,
Se trovi il caro oggetto,
Digli, che sei sospiro,
Ma non gli dir di chi.
Limpido Ruscelletto,
Se ti rincontri in lei
Dille, che pianto sei,
Ma non le dir qual ciglio
Crescer ti fe' così.

o questi altri versi del Quinaut nell' Iside pieni di dilicatezza e d'armonia

Le Zefir fut temoin, l'onde fut attentive
Quand la Nimphe jura de ne changer jamais;
Mais le Zephyr leger & l'onde fugitive,
Ont enfin emportè les sermens qu'elle a faits.

Sa-

sarebbero senza dubbio mal collocati nell' Alzira, nel Polieuto, o nel Mitridate, ma bisognerebbe esser troppo in odio al Dio che presiede ai musicali diletti, per volerli escludere dal teatro lirico. Ci è ancora una ragione di più per ammetterlo nell' Opera, ed è l' uniformità che risulterebbe nella musica, se dovesse aggirarsi soltanto intorno ai soggetti patetici, privandoci noi spontaneamente della ricca sorgente di bellezze armoniche, che somministra la pittura degli altri oggetti. Bellissima è la musica, che esprime le affettuose smanie di Timante:

Misero pargoletto
Il tuo destin non sai:
Ah! non gli dite mai
Chi fosse il genitor.
Come in un punto, oh Dio!
Tutto cangiò d' aspetto!
Voi foste il mio diletto,
Voi siete il mio terror.

Ma non è men bella l' altra che corrisponde a quell' aria tutta lirica dell' Orfeo:

Chi

Chi mai dell' Erebo
Fra le caligini
Sull' orme d' Ercole
O di Piritoo
Conduce il piè ?
D' orror l' ingombrino
Le fiere Eumenidi,
E lo spaventino
Gli urli del Cerbero
Se un Dio non è .

Quanto più varia, e per conseguenza più dilettevole non si rende la musica frammezzando le bellezze di questo secondo genere a quelle del primo? Qual vaghezza di contrasti, qual ricchezza non si cresce alla poesia? Dal che si vede che troppo nemici de' nostri piaceri si sono mostrati quegli autori per altro stimabili, i quali hanno voluto tutte le parti dello spettacolo drammatico al solo genere appassionato ridurre.

E' però d'avvertirsi, che sebbene il principio da noi stabilito sia generalmente vero, si modifica tuttavia diversamente secondo i diversi generi di poemi, ai quali si applica. Nell' Ode

siccome chi canta è particolarmente agitato dall' estro, e siccome la sua fantasìa si suppone essere nel maggior delirio, così la espressione de' concetti debbe essere più disordinata, e più libera, piena di voli ardimentosi, di trasposizioni, e d'immagini, che esprimano lo stato in cui si trova lo spirito del cantore. Ma nel dramma, dove nè si può, nè si debbe supporre che i personaggi abbiano la mente alienata fino a tal segno, e dove l'azione, l'interesse e l'affetto hanno tanto luogo, il linguaggio, che corrisponde, può essere lirico bensì ma con parsimonia, quanto basti per dar al canto grazia e vivacità, senza toglier i suoi diritti alla teatrale verosimiglianza, e al diverso genere di passione, che vi si rappresenta. Quindi l'origine dello stile lirico drammatico proprio dell'Opera in musica, la esatta proporzione del quale è quella, che caratterizza Metastasio sopra tutti gli altri.

Si osserva facilmente quanto la natura del canto e dello stil musicale debba influire sul carattere de' personaggi. Se il canto è il linguaggio del sentimento, e della illusione, dunque non si debbono introdurre a parlarlo se non

per-

persone capaci di commozioni vive e profonde, nè in altre circostanze, che in quelle, che suppongono agitazione. Mal s'applicherebbe la più possente e la più energica delle arti d'imitazione ad un discorso freddo e insignificante. Mal si confarebbe ad un Socrate, ad uno stoico di viso arcigno, che scevro da ogni commozione d'affetto mi chiudesse in un'arietta quattro apotegmi del Liceo. Male ad un vecchio, che agghiacciato dalla età, rivolge verso di se unicamente la sensibilità, che gli altri oggetti richiederebbono. Male ad uno statista, ad un avaro, ad un politico, a que' caratteri in somma, che capaci solo di passioni sordide, o cupe, e per interesse, o per le circostanze divenuti guardinghi, non sciolgono giammai l'animo ad un ingenuo, e facile trasporto. Siffatti personaggi, usando per lo più d'un tuono di voce uniforme, e composto, non fanno spiccar nella favella loro quella chiarezza e forza d'accento, quella varietà d'inflessioni, che sono l'anima della musica imitativa. Però si dee schivare che s'introducano nel melodramma, oppure se vi si introducono, non dovranno occupare se non un luogo subalterno, lasciando ad essi l'onore d'ottener posti più riguardevoli

 nel-

nella tragedia, dove una orditura più circostanziata apre più vasto campo allo sviluppo di tai caratteri. Callicrate nel Dione, Lusignano nella Zaira, Polidoro nella Merope, e simili altri fanno un gran effetto sul teatro tragico, perchè i personaggi che imitano, parlano alla ragione eziandio, e perchè la poesia piace non meno quando istruisce che quando commuove; la prima delle quali cose può conseguirsi egualmente coi caratteri freddi, tranquilli, o dissimulati, che coi loro opposti. Ma la natura del canto, per cui vuolsi energia e commozione d'affetto, e che non sa imitare dell'anima se non il trasporto, li rigettarebbe come inopportuni al suo scopo. Ma, poichè essi sono talvolta necessarj allo sviluppo degli avvenimenti, qual luogo deggiono ottenere precisamente nel melodramma?

Ecco che l'accennata interrogazione ci porta ad un altra cognizione non meno interessante, a quella cioè dei diversi generi di canto, che corrispondono al diverso carattere, e alla situazione diversa dei personaggi. Havvi una situazione tranquilla, nella quale eglino s'informano a vicenda dello stato attuale delle cose, con cui si espongono le circostanze, e si riempie,

pie, per così dire, l'intervallo, che passa, tra un movimento di passione e un altro. Codesto genere, che appartiensi perfettamente al narrativo, è quello che caratterizza il recitativo semplice, di cui sono proprie siccome d'ogni altra narrazione la perspicuità, la chiarezza, e la brevità, osservando, che l'ultima di queste doti è più necessaria nell'Opera che nella tragedia sì per la strettezza, e rapidità che la musica esige, e sì perchè, essendo il canto o la melodìa l'ultimo fine della musica imitativa, l'uditore è impaziente finchè non arriva a conseguirlo. Nel recitativo semplice adunque, che declamazion musicale più tosto che canto dee propriamente chiamarsi, giacchè della musica altro non s'adopra che il Basso, che serve di quando in quando a sostenere la voce, nè si scorre se non rade volte per intervalli perfettamente armonici: hanno il lor luogo i personaggi subalterni, che noi abbiamo supposto fin'ora inutili al canto. Havvi un'altra situazione d'animo più veemente, e concitata, dove i primi impeti delle passioni si spiegano, quando l'anima, ondeggiando in un tumulto d'affetti contrarj, sentesi tormentata dalle proprie dub-

 biezze

biezze senza però sapere a qual partito piegare. Siffatta incertezza, e l'alternativo passaggio da un movimento in un altro diverso è quello che forma il *recitativo obbligato*, lo stile del quale dee conseguentemente essere vibrato, e interciso, che mostri nell'andamento suo la sospensione di chi parla, e il turbamento, e che lasci alla musica strumentale l'incombenza di esprimere negli intervalli della voce ciò che tace il cantante. L'anima stanca delle sue incertezze si risolve finalmente, e abbraccia quel partito che più confacente le sembra. Gli affetti più liberamente si spandono, e sono, per così dire, nell'ultimo lor periodo. Cotal situazione è la propria dell'*aria*, la quale considerata sotto questo filosofico aspetto non è altro che la conchiusione, l'epilogo, o epifonema della passione, e il compimento più perfetto della melodìa. Un esempio rischiarerà meglio il mio pensiero. Selene sorella della sfortunata Didone viene a ragguagliarla, ch'Enea senza punto curarsi delle sue preghiere ha nel silenzio della notte ragunati i suoi compagni, allestite le navi, ed è fuggito da Cartago. Questa scena è composta di semplice recitativo. Didone colpita dalla improv-

provvisa novella ondeggia fra un tumulto d'affetti, di pensieri, e di dubbj, se deggia con mano armata inseguir Enea, che fugge, o darsi in braccio a Jarba suo rivale, o più tosto procacciarsi da disperata la morte... Codesta situazione, che comunemente si esprime in un monologo, è propria del recitativo obbligato. Si decide in fine, e il desiderio di morire la vince: ecco il luogo opportuno per l'aria. Che se il personaggio non si risolve, ma rimane nelle sue dubbiezze, come tal volta addiviene, allora l'aria dovrà essere come una escita, una scappata del sentimento, cioè quella riflessione ultima, in cui l'anima si trattiene per isfogar in quel momento il suo dolore, o qualsivoglia altra affezione. Siffatta riflessione alle volte è morale cavata dall'avvertenza che si fa alle proprie circostanze: in tal caso l'aria chiude naturalmente una sentenza; giacchè io non saprei convenire col Cavalier Planelli (*a*), nè col Sulzer (*b*), i quali ogni e qualunque sentenza vorrebbero

(*a*) Trattato dell'Opera in musica c. 3. §. 3.
(*b*) Theorie des Beaux Arts. Article Opera.

escludere dalle arie, *perchè*, dicono essi, *della passione non è proprio il dommatizzare*. Certamente non è proprio di essa, se per *dommatizzare* s'intenda l'intuonar sul Teatro un capitolo di Seneca, ovvero alcuna di quelle lunghe tiritere morali, di che tanto abbondano le tragedie de' cinquecentisti, nel qual senso sono state ancora da me condannate: ma non è già così di piccole, e brievi sentenze, che spontaneamente vengono suggerite all'animo dallo stato presente del nostro spirito. Le quali lontano dal disconvenirsi ad una persona appassionata le sono anzi naturalissime per quel segreto vincolo, che lega insieme tutte le facoltà interne dell'uomo, onde avvien, che la riflessione desti in noi le passioni, e queste destino la riflessione scambievolmente, come ognun può osservare in se stesso, e come vedesi praticato dai primi autori.

L'errore di tal opinione è nata al mio avviso dal non aver penetrato abbastanza nella filosofia delle passioni, e dall'avere stabilito come regola generale ciò, che dovrebbe essere una eccezione soltanto. V'ha delle passioni, che ammettono le sentenze riflesse, v'ha di quelle,

che

che le ricusano. Fra queste ultime è l'amore, e la ragione dipende dall'indole di quell'affetto. L'amante, che prostrato a' piedi della sua bella, chiede la sospirata mercede de' suoi lunghi sospiri, sa benissimo, ch' egli non è debitore nè al suo ingegno, nè alla sua dottrina della fortuna d'essere riamato. Sa che l'amore indipendente per lo più della riflessione, e della ragione non ha altro domicilio che il cuore, nè altra legge che quella, che gli detta l'affetto. Le lagrime sono li suoi argomenti: la fedeltà, e la costanza sono i suoi titoli: tutta la sua logica consiste nel far valere la sua tenerezza, e la sua sommissione. Sarebbe dunque inutile anzi contrario al fine ch' ei si propone, l'assalire il cuore della sua amata con teoremi, o con principj tratti da una filosofia, che l'amore non riconosce.

Egle distratta intanto

Torna, disse, a ridir, ch' io nulla intesi.

Ecco il perchè gli apotegmi amorosi riescono così insipidi sul Teatro. Lo stesso dico dello sdegno, il quale determinandosi sul momento, non ha nè il tempo nè l'occasione di generalizzare le idee. Non è così per esempio dell'ambi-

bizione. L'oggetto che questa si propone di sovrastar tutti gli altri, e di regnar, se potesse, in un universo di schiavi, non può conseguirsi senza un intima cognizione degli uomini, delle loro proprietà, e debolezze, delle vicende della fortuna, delle circostanze de' tempi, e de' mezzi di prevalersene. Cotale studio suppone nell'ambizioso uno spirito d'osservazione, e di sistema capace di rilevar la connessione delle cause coi loro eventi, e di risalire fino ai principj. E' dunque assai conforme all'indole di tal passione l'esprimersi con massime generali, che suppongono meditazione. Non è verosimile che Mirtillo nel Pastor fido la prima volta, che si abbocca con Amarilli per iscoprirle il suo amore, s'intertenga con essa lei a far, per così dire, una scaramuccia di sentenze, nè ch'egli dica

Non è in man di chi perde
L'anima il non morire.

nè ch'ella risponda

Chi s'arma di virtù vince ogni affetto.

o ch'ei ripigli

Virtù non vince ove trionfa amore:

affinch'ella soggiunga

Chi non può quel che vuol, quel che può voglia.

col-

colla lunga filastrocca che seguita. Ma è naturale bensì, che Artabano compreso da smoderato desiderio di regnare, al quale ha le sue mire indirizzate, si spieghi cöl figlio in tali termini:

E' l'innocenza, Arbace,
Un pregio che consiste
Nel credulo consenso
Di chi l'ammira, e se le togli questo
In nulla si risolve: Il giusto è solo
Chi sa fingerlo meglio, e chi nasconde
Con più destro artifizio i sensi sui
Nel teatro del mondo agli occhi altrui.

Nel primo si vede il poeta, che vuol far pompa di spirito in mancanza del sentimento; nel secondo si scorge un uomo, cui la sua passione ha fatto divenir scellerato per sistema. Dall'applicazion convenevole di tai principj alle diverse passioni dedur si potrebbe una teorìa generale cavata dalla natura delle cose, che risparmierebbe molte critiché poco fondate, e che riuscirebbe utilissima a chi vuol innoltrarsi nella difficile, e delicata carriera del Teatro.

Lo stesso dee dirsi delle comparazioni. Mi sembra egualmente ingiusto lo sbandirle affatto

dal

dal dramma, che il volerle tutte senza eccezione difendere. L'uomo generalmente è più dominato dai sensi che dalla ragione. Le catene colle quali la natura l'ha legato agli altri Esseri dell'universo, e la necessaria dipendenza, in cui vive, degli oggetti esteriori, lo costringono sovente a paragonarsi con essi, e a discoprirvi le relazioni segrete, che passano tra la natura loro e la propria. La fantasia ripiena di ciò, che le vien tramandato per mezzo degli organi non sa creare se non immagini corrispondenti a quello, che vede, e l'uomo, sul quale ha codesta facoltà sì grande imperio, non sa immaginare le cose anche più astratte se non rivestite delle proprietà, che osserva negli oggetti sensibili. Quindi l'origine della metafora, figura la più conforme di tutte alla umana natura, poichè la veggiamo usarsi ad ogni momento dai fanciulli, e dalle persone più rozze anche inavvertentemente ne' loro famigliari discorsi. *Ardo di rabbia*, *cielo allegro*, *giornata maninconica* con cento altre somiglianti espressioni s'odono ad ogni tratto nella bocca de' più idioti. Quindi l'origine eziandio delle similitudini egualmente naturali all'uomo, allorchè non tro-

van-

vando espressione, che corrisponda alla vivacità del suo concetto mentale, s'appiglia per farsi capire alla comparazione colle cose sensibili. Nel che è da osservarsi in confermazione del mio proposito, che l'uso del parlar figurato, e comparativo tanto è maggiore in un popolo quanto è più scarso il linguaggio, e meno progressi v'ha fatto la coltura delle arti, e delle scienze. Leggansi le prime poesie di tutte le nazioni, come sono i frammenti degl' Islandesi, i poemi d'Ossian, le favole di Pilpai, il Gulistan di Saadi, e le canzonette americane, e vi si troverà una somiglianza che a prima vista sorprende, benchè scritte da nazioni, e in tempi così diversi. Tutto in esse è metafora, tutto è comparazione. Par quasi, che il poeta non viva, e non senta, ma che senta, e viva per lui la natura. A misura però che il linguaggio si stende, che le arti si moltiplicano, e che la coltura delle lettere vi si aumenta, lo stile delle figure, e de'segni s'indebolisce, s'introduce l'uso de'termini astratti, la filosofia, riducendo l'espressioni al significato lor naturale, va poco a poco ammorzando l'entusiasmo, la poesia, e la eloquenza divengono

più

più polite, e più regolari, ma conseguentemente meno espressive: appunto come i grani d' oro assottigliati, e ridotti in foglia dagli artefici, i quali, come dice l' Abbate Terrason, perdono in solidità tutto ciò che acquistano in estensione.

Può dunque il poeta drammatico metter in bocca de' suoi personaggi le similitudini, ma acciochè riescano verosimili, dee metterle come lo farebbe la natura, e non altrimenti. Ora che insegna la natura su tal proposito agli uomini appassionati? A non usar di comparazioni dirette, a non fermarsi su tutti i punti di convenienza, a non esaminar ogni menoma relazione. Ciò s' appartiene più tosto allo spirito tranquillo che alla passione, la quale occupata unicamente di se, non vede gli altri oggetti se non se alla sfuggita. Allorchè sento una persona incollorita, che parlando di se, prorompe:

Orsa nel sen piagata,
Serpe, che è al suol calcata,
Tigre, che ha perso i figli,
Leon, che aprì gli artigli
Fiera così non è.

Io conosco per cotali similitudini proferite con

quel-

quella brevità ed energia un uomo dallo sdegno fortemente compreso. Ma qualora sento Aquilio, che immerso ne' più profondi pensieri mi vien fuori con questo paragone così circostanziato

Saggio guerriero antico
Mai non ferisce in fretta:
Esamina il nemico
Il suo vantaggio aspetta,
E gl' impeti dell' ira
Cauto frenando va.
Muove la destra e il piede:
Finge, s' avanza, e cede
Finchè il momento arriva
Che vincitor lo fa.

allora io credo ascoltar un poeta, che vuol insegnarmi l' arte della scherma, non già un personaggio occupato in pensieri di qualche importanza. Ciò, che dico della presente comparazione, dico di tutte le altre lavorate di simil gusto: potranno esse prese separatamente considerarsi come squarci bellissimi di poesia, sulle quali un gran musico potrà addattare una modulazione eccellente, ma sempre mancherà loro la primaria bellezza, che consiste nella fedele espres-

sio-

sione della natura, e nella relazione col tutto. Orazio mi susurra all'orecchio = *pulcrum est, sed non erat hic locus*. So che a difendere Metastasio, il quale sovente inciampa in questo difetto, s'adduce da alcuni l'esempio di Sofocle, e d'Euripide, che ne usarono talvolta nelle loro tragedie; ma (dicasi con coraggio) nè Sofocle, nè Euripide, nè Metastasio hanno autorità, che basti a distruggere i fermi, ed inalterabili principj della ragione.

Se non che nè comparazioni, nè sentenze, nè poesia fraseggiata dovranno aver luogo nei duetti, terzetti ec. Ciò sarebbe lo stesso, che render affatto inverosimili tali componimenti, i quali hanno bisogno di tutta la magìa della musica per esser probabili. Se si disamina con giusta critica niente v'ha di più stravagante a sentirsi, come ben riflette il Marchese di San Lamberto nella sua bella lettera francese intorno al dramma intitolato l'*Onfale*, che due, o tre personaggi, che parlano alla volta, e si confondono, dicendo le medesime parole, senza curarsi l'uno di quanto risponde quell'altro: ciò è contrario egualmente alla urbanità di chi parla, che alla sofferenza di chi ascolta, e però

rò si sbandiscono a ragione dalla tragedia, dove hassi tanto riguardo al decoro. Nullameno considerando, che il duetto lavorato a dovere è il capo d'opera della musica imitativa, e che produce sul teatro un effetto grandissimo: riflettendo, che l'agitazion d'animo veemente, che ne' personaggi si suppone, basta a rendere se non certa almeno possibile la simultanea confusione di parole, e d'accenti in qualche momento d'interesse, la quale possibilità basta a giustificar il poeta nella sua imitazione: ripensando, che lo sbandir dal dramma siffatti pezzi sia lo stesso, che chiuder una sorgente feconda di diletto alle anime gentili; il critico illuminato sarà costretto a commendarne l'uso non che a permetterlo, avvisandosi, che nelle belle arti l'astratta ragione debbe sottoporsi al gusto come questo si sottopone all'entusiasmo, e al vero genio. L'unico uffizio della critica è quello di perfezionarli, riducendoli alla maggiore semplicità, e verosimiglianza. Perchè il poeta drammatico sceglierà per il duetto il punto più vivo, ovvero sia la crisi della passione, userà il più che possa del dialogo nell'aria, che lo precede, sarà ristretto ne' periodi, conciso ed animato ne' sentimenti.

Che se pochi autori hanno osservate ne' loro scritti siffatte distinzioni, se si leggono arie, recitativi, e duetti lavorati su principj diversi, ciò altro non prova, se non che pochi autori hanno penetrato nello spirito dell'arte loro, e che appunto veggonsi tanti drammi nojosi, e languidi perchè non sono stati scritti secondo le regole, che prescrive una critica filosofica.

Dall'esame dei cangiamenti, che dal suo accoppiamento colla musica nella poesia risultano, passiamo ora a vedere le mutazioni, che induce la prospettiva, ovvero sia con vocabolo più esteso la decorazione. L'Opera non è, o non dovrebbe essere, che un prestigio continuato dell'anima, a formare il quale tutte le belle arti concorrono, prendendo ciascuna a dilettare or l'uno l'altro dei sensi. E siccome dalla unione colla musica ne soffre alquanto la verosimiglianza poetica per la difficoltà, che v' ha nel concepire un aggregato di persone, che agiscono sempre cantando, e che siffatta difficoltà, non si toglie via se non tenendo occupato lo spettatore in una perpetua illusione, la quale gli impedisca dal pensare al suo errore; così debbesi cercare per ogni verso di tratte-

ner-

nerlovi, chiamando un senso in ajuto dell'altro, massimamente in que' momenti d'ozio, dove non potendo la musica tutta la sua energia mostrare, lo spettatore in nulla occupato ha agio di riflettere a ciò, ch'ei vede. A tal fine giovano la prospettiva, e la decorazione ora rivestendo i personaggi di quella pompa, che l'occhio invaghisce cotanto, ora spiegando tutte le bellezze della pittura, ora dando maggior risalto alla grandiosità coll'intenso, e artifizialmente variato chiarore, ora offrendo alla vista oggetti sempre nuovi, e sempre vaghissimi nelle frequenti mutazioni della scena. Tutte le quali cose producono l'illusione, non solo come supplemento della musica, e della poesia, ma come un rinforzo eziandio dell'una, e dell'altra, poichè assai chiaro egli è, che nè l'azione più ben descritta dal poeta, nè la composizione più bella del musico sortiranno perfettamente il loro effetto, se il luogo della scena non è preparato qual si conviene a' personaggi che agiscono, e se il decoratore non mette tal corrispondenza fra gli occhi, e gli orecchi, che gli spettatori credano di essersi successivamente portati, e di veder in fatti que' luoghi ove sentono la melo-

 dìa.

dìa. Da quai prestigj eglino abbacinati, ed assaliti, a così dire nelle loro facoltà da tutte le bande veggonsi all'improvviso trasferiti, come Psiche, nel palazzo incantato d'amore. La loro immaginazione tutta occupandosi nel godimento, non lascia il tempo alla fredda ragione di riflettere se ciò che vede, sia vero o falso; l'immagine del luogo, che si ha presente, seguita a mantener l'illusione quando più non s'ascoltano i suoni, e la grand'arte combinata della musica, e della pittura consiste nel mantenerlo nell'errore costantemente. Guai se cade il velo dagli occhi! Guai se i critici vengono a destarlo dal sonno!

Qu' il maudiroit le jour, où, son ame insensèe
Perdit l' heureux erreur qui charmoit sa pensèe!

In una parola lo scopo del melodramma è di rappresentare le umane passioni per mezzo della melodìa, e dello spettacolo, o ciò, che è lo stesso, l'interesse e l'illusione. Il buon gusto, e la filosofia debbono tutto sagrificare a questi due fini, e siccome gli uomini radunati in società rinunziarono alla metà de' suoi diritti per conservar illesa l'altra metà; così il poeta purchè conservi, ed accresca i dilicati piace-

ri

ri del cuore, e della immaginazione, purchè dia campo alla musica d'ottener compiutamente il suo fine, non dee imbarazzarsi gran fatto dei cicalecci dei critici, che gli si oppongono. La prima legge dell'Opera superiore ad ogni critica è quella d'incantare, e di sedurre.

Quindi, essendo necessaria per l'illusione la rapidità, e la prontezza dello spettácolo, (altrimenti colla lentezza lo spettatore s'accorgerebbe di essere stato ingannato) l'unità di scena, che s'opporrebbe all'una, e all'altra, è bandita per sua natura dal dramma. Non è del tutto certo se sia ben fatto nella tragedia il mantener sempre la stessa scena, atteso che la premura di conservar la verosimiglianza in una cosa, è la cagione, che venga violata in molte altre, mancandosi sovente al decoro, alla verità, ed al costume per far che tutti gli avvenimenti accadano nel medesimo luogo, siccome vedesi in alcune tragedie dei Greci, in quelle di Seneca, e più nei moderni Grecisti dal Trissino fino al Lazzarini. Ma egli è fuor di dubbio nel Melodramma, dove siffatta unità apporterebbe molti inconvenienti oltre gli accennati della tragedia. Abbiamo detto, che la poesia debbe esser

variata, che dee parimenti variarsi la musica in guisa che le situazioni si succedano rapidamente l'una all'altra, passando dall'affettuoso all' immaginativo, e dall'espressivo al pittoresco, cosicchè tutto sia movimento, e azione. Ora cotal fine si distruggerebbe, se ciò che si vede, fosse in contradizione con ciò che si sente, se godendo l'orecchio della varietà successiva de' suoni, l'occhio fosse condannato all'uniformità costante de' medesimi oggetti, e se obbligassimo lo spettatore a sentire una musica di guerra negli appartamenti d'una fanciulla, o un'arietta d'amore in un campo di battaglia.

E quì ci si affaccia un dubbio importante, che conviene dilucidare, il sapere cioè, se alla interna costituzione del dramma convengano più gli argomenti tratti dal vero, oppure i maravigliosi cavati dalla mitologia, o dalle favole moderne. Il motivo del dubbio si è, ch'essendo l'Opera, siccome si è veduto, un componimento fatto per dilettare l'immaginazione, e i sensi, pare che ad ottener un tal fine siano più acconci degli altri gli argomenti favolosi, ne' quali il poeta, non essendo obbligato allo sviluppo storico de' fatti, può variare a grado

suo

suo le situazioni, può essere più rapido ne' passaggi, e può accrescere, e sostener meglio l' illusione, somministrando all' occhio maggior copia di decorazioni vaghe, nuove, e maravigliose. Innoltre, dovendosi escludere dalla musica tutto ciò che non commuove, e non dipinge, e dovendosi in essa sfuggire le situazioni, ove l' anima rimanga, per così dire, oziosa, sembra, che ciò non s' ottenga così bene negli argomenti di storia, ne' quali la verosimiglianza seguitandosi principalmente, ci entrano per necessità discussioni, moralità, ed altre circostanze, che legano un accidente coll' altro, e che sostituiscono la lentezza alla passione. O ci converrà dunque affrettar di troppo gli avvenimenti, o si cadrà nel languore. Tali sono a un dippresso le ragioni, onde si sono mossi i Signori d' Alembert (*a*), e di Marmontel (*b*) a dar la preferenza all' Opera francese, dove regna il maraviglioso sull' italiana, dove regna il vero comunemente.

(*a*) Essai sur la liberté della musique.
(*b*) Poetique. Tom. 2. ove dell' Opera.

Ad onta della mia stima per così chiari scrittori ardisco di slontanarmi dalla opinione loro, tanto più che la trovo appoggiata sulle false nozioni, ch' eglino ci danno dell' Opera. *Presso di noi* dice il primo, *la commedia è lo spettacolo dello spirito: la tragedia quello dell' anima: l' Opera quello de' sensi*. *L' Opera*, dice il secondo, *non è che il maraviglioso dell' Epica trasferito al Teatro*. Ma, se mal non m' appongo, in niuna delle anzidette cose è posta la natura del dramma in musica. Non nella prima, imperocchè quantunque l' Opera debba parlare ai sensi, questo non è se non un fine secondario per arrivare al principale, il quale consiste nel penetrare addentro nel cuore, e intenerirlo. Il fine ultimo della tragedia, e dell' Opera è dunque lo stesso, nè si distinguono se non pei mezzi, che vi conducono: quella per lo sviluppo più circostanziato de' caratteri, e degli affetti, questa pei prestigj della illusione, e della melodìa. Altrimenti se l' Opera non badasse, che a dilettar i sensi, in che si distinguerebbe da una prospettiva, o da un concerto? A che gioverebbe la poesia piena di varietà, e d' interesse, che dee pur essere il principal fonda-

men-

mento? Si dirà forse, che l'Olimpiade, e il Demofoonte parlano meno all'anima di quello, che facciano la Fedra, o la Zaira? Ovvero altro non sono che lo spettacolo de' sensi i caratteri di Tito, e di Temistocle?

Non nella seconda, imperocchè, essendo l' Opera un componimento teatrale destinato alla mozione degli affetti, nè distinguendosi dalla tragedia se non per le modificazioni, che risultano dal suo accoppiamento colla musica, egli è chiaro, che la sua essenza non è riposta nel maraviglioso dell' Epica, il quale ne distruggerebbe colla inverosimiglianza il principal interesse. Io prendo in questo luogo la parola *maraviglioso* come la prende il Marmontel, vale a dire, per una serie di fatti, che accadono senza l' intervento delle leggi fisiche dell' universo per la mediazione improvvisa di una qualche potenza superiore alla umana spezie. Ora in questo senso non si può dubitare, che il maraviglioso dell' Epica trasferito al dramma non faccia perdere il suo effetto a tutte le parti, che lo compongono. Se riguardiamo la poesia, niun' artifiziale orditura si può aspettar dal poeta, quando i prodigj vengono a frastornare l' ordine degli av-

venimenti, niun carattere ben sostenuto, quando i personaggi sono chimerici, niuna passione ben maneggiata, quando chi si rallegra, o si rattrista sono le Fate, i Silfi, i Genj ed altri Esseri immaginarj, de' quali ignoro le proprietà e la natura, nè la sorte loro sarà in alcun tempo la mia. Altrettanto varrebbe l' interessarmi per l'idee astratte di Platone, o per l'irco-cervo dei Peripatetici (*a*). Se riguardasi la musica, poca unità d' espressione vi può mettere il compositore, perchè essa non si trova nell' argomento, poco interesse nella melodìa, perchè poco v' ha nell' azione, e perchè la poesia non è che un tessuto di madrigali interrotti da stravaganze, la modulazione non è che un aggregato di motivi lavorati senza disegno. Se si pone

---

(*a*) Il Signor d' Alambert non ha potuto astenersi dal confessarlo in altro luogo: *Ou la vraisemblance n' est pas, l' interèt ne sauroit s' y trouver, au moins l' interèt soutenu; car l' illusion est banni d' un Theatre, ou un coup de baguette transporte in un moment le spectateur d' une extremità della terre all' autre*. Libertè della musique parag. 13. Ora essendo tali perfettamente i drammi di Quinaut, confesso di non vedere come l' illustre autore li preferisca a quelli del Metastasio.

ne mente alla esecuzione, niuna cosa più inverosimile, e insiem più difficile ad eseguirsi che codesti personaggi fantastici. Non vi par egli, che l'atteggiamento, e le sembianze d'un Fiume, dell'Aquilone, del Zeffiro, della Paura, dei Demonj e di tali nomi egualmente leggiadri siano facili ad imitarsi? E' possibile trovar i gesti e il linguaggio, che s'appartiene ad essi. Un vestiario, una conciatura di testa, che divenga lor propria? Dove ne troveremo i modelli? Dov'è la regola di comparazione, onde possiam giudicare della convenienza, o disconvenienza?

Essendo dunque gli argomenti maravigliosi sottoposti a tanti difetti, ragion vuole, che si debbano ad essi preferire gli storici. Nè non è già vero, come pretende il Marmontel, che questi non somministrino al decoratore abbondanza di spettacoli nuovi e brillanti. Se non vi si vedrà sbuccar all'improvviso una Furia, nè si vedrà volar per l'aria una Sfinge, un Castello, che comparisce e poi si dilegua; se un Sole non si prenderà il divertimento di ballar tra le nugole, con altre somiglianti strambezze solite ad usarsi nelle Opere francesi, non è per que-

questo, che non abbia in essi un gran luogo la prospettiva, rappresentando ameni giardini, mari tempestosi, combattimenti terrestri e navali, boscaglie, dirupi, tutto in somma il maestoso teatro della natura considerata nel mondo fisico: spettacolo assai più vario, più dilettevole e più fecondo di quello, che sia l'universo ideale fabbricato nel cervello de' mitologi e de' Poeti. Nè ei è pericolo altresì che illanguidisca la musicale espressione, purchè l'autore secondo le regole stabilite di sopra scelga nelle storie argomenti pieni d'affetto e d'interesse sfuggendo le particolarità, che nulla significano: anzi il dover rappresentare gli umani eventi, che il musico ha tante volte veduti, o de' quali almeno può formarsi una giusta idea, gli sarà di un ajuto grandissimo a vieppiù internarsi nella passione, e a penetrare più addentro nell' animo dell'uditore, come il dover dipingere eziandio gli oggetti naturali, che sono sotto gli occhi di tutti, gli darà più mossa, e coraggio a destramente imitarli. Dal che si vede, che sebbene il pittore pochissimo, o niun giovamento ritragga dal musico, non è piccolo quello, che il musico può ritrar dal pittore. La veduta

ta di una scena ben decorata, la vivacità, e la forza degli oggetti espressi da lui riscalderanno maggiormente il genio del compositore. Non solo s'udirà sortir dalla orchestra più minaccioso il fragore della tempesta, che il decoratore avrà sul teatro maestrevolmente dipinta, non solo gli strumenti renderanno più spaventevole l'ingresso della grotta di Polifemo, ovvero i flutti d'un mare agitato, ma più dilettevole, e più grato apparirà coi suoni d'una bella sinfonia il solitario boschetto sacro al riposo, e alla felicità degli amanti: scorrerà più vivace, e più fresco il ruscello, dove Licida s'addormenta: diverrà più vermiglia l'aurora, che presiede alle tenerezze di Mandane, e d'Arbace, e la volta de'cieli pennelleggiata dalla mano d'Aiaccioli, o di Bibbiena parrà fregiarsi d'un azzuro più bello, e comparir più ridente dopo i suoni dolcissimi d'un Tartini.

Che, seppur qualche lentezza, o qualche momento ozioso, dove la musica non campeggi, si mischia ne' drammi tratti dal vero, ciò prova soltanto, che non tutte le situazioni sono egualmente suscettibili del medesimo grado di passione, che la musica dee talvolta piegarsi all'uo-

po

po della poesia in attenzione ai molti sagrifizj, che fa questa in grazia di quella, e che si ricchieggono degli intervalli, ne' quali il poeta abbia luogo d'intrecciar fra loro gli avvenimenti, e l'uditore, e il musico di respirare, per così dire, dalla troppo viva commozione, che desterebbesi da una melodìa continua. Le quali circostanze sono le stesse non solo per gli argomenti storici, ma pei favolosi eziandìo, che non vanno esenti da simili difetti, come si potrebbe far vedere coll' esame imparziale dei drammi di Quinaut, se l'opportunità il richiedesse. Io convengo coll' illustre autore, che non ogni argomento di storia è proprio dell' Opera, siccome non è improprio ogni soggetto favoloso. Si dee schivar in quello il lungo raggiramento: si può ammetter questo qualora la favola mescolata di storica narrazione, e per lungo corso de' secoli fino a noi tramandata, abbia acquistato una spezie di credibilità, che la spogli dell' inverosimile ributtante. Tali sarebbero a un dipresso Euridice ed Orfeo, la destruzione di Tebe o di Troja, Teseo ed Arianna, Ifigenìa in Aulide con altre simili. Ma il voler bandire dal dramma musicale la verità per sostituirvi il pia-

piano adottato da Quinaut, avvilir l'Opera Italiana per innalzar la francese, è lo stesso, che voler imitare il costume di que' popoli della Guinea, che dipingono neri gli Angioli, perchè stimano, che il sommo grado della bruttezza consista nel color bianco.

Riandando le cose anzidette possiamo a mio parere determinare in che consista il vero carattere dell' Opera. Essa è la rappresentazione sul teatro di qualche azione diretta al gran fine di giovar dilettando: *utile dulci*. L'azione rappresentata può esser triviale come nella commedia, o grande come nella tragedia: quindi la distinzione dell'Opera in seria, e in buffa. Ma quello, che non ha di comune nè coll'una nè coll' altra, è il dover appagare non solo il cuore, ma anche l'orecchio, e l'immaginazione; onde non può scompagnarsi dalla poesia, dal canto, dal suono, e dalla decorazione. Da tale accoppiamento risulta un tutto drammatico, che ha le sue leggi privative, e peculiari, come le hanno la tragedia, e la commedia. Cotali leggi in generale sono: Per il poeta: Primo: esaminare attentamente l'indole della musica: Secondo: conoscere le relazioni di questa colla lingua

in

in cui scrive: Terzo: assoggettar alla musica la lingua e la poesia. Per il musico: Primo: conoscere il vero genio della lingua, e del verso. Secondo: saperne trar vantaggio dall'una, e dall' altro a prò della modulazione. Per il decoratore giovar alla illusione, disponendo la prospettiva secondo il piano stabilito dagli altri due. Ma dove la musica non vi si opponga, il poeta è tenuto a guardar i suoi diritti alla poesia, e al teatro, e l'abilità di lui consiste nel combinar le cose in maniera, che divenga il compagno, e non lo schiavo del compositore. Se questi il costringe talvolta a rimettere in alcuni punti della severità teatrale, non perciò vien egli dispensato dal badare alla verosimiglianza, al decoro, al costume, ai caratteri, all'unità d'azione, e di tempo, ed alle leggi universali a qualunque si voglia composizione drammatica, e la mancanza di queste non è men viziosa in lui di quello, che sia nel tragico, e nel comico. Anche in quelle occasioni, nelle quali gli si comanda, o gli si permette di piegarsi all' uopo della musica, non debbe portare il comando o la licenza fino all' eccesso, ma fin là soltanto dove il richiede il fine propostosi. Si vuol

da

da lui che sfugga gli argomenti troppo lunghi, o troppo complicati, ma non già che ne intrecci una serie di scene disunite, e senz' alcun disegno. Gli si permette l' uso delle comparazioni e dello *stile* lirico drammatico, ma gli si raccomanda d' usarlo con sobrietà, e di consultar prima la verosimiglianza. Non dee star attaccato alla unità di scena, ma non dee trascurarla a segno, che ad ogni scena vi sia un cangiamento, o che gli spettatori vengano trasportati ad un tratto da Pechino a Madrid, o dall' Erebo all' Olimpo:

In vitium ducit vitii fuga ....

In somma il poeta drammatico abbia pur fisso nell' animo, che il buon senso vuol essere da per tutto rispettato, e che gli squarci più vaghi d' immaginazione, e d' affetto non difendono un autore dalla censura, quando va contro ai dettami della ragione. Chi fu più gran poeta di Quinaut? Chi più di lui tra i francesi è ricco d' armonìa, di numero, di colorito, di genio, d' immagini, in somma di vera poesia? Eppure per non aver consultato il buon senso nell'

orditura de' suoi drammi fu posto in ridicolo da Boileau (*a*).

Dalle leggi generali stabilite di sopra relativamente alla interna costituzione del dramma si deducono molte altre in particolare spettanti alla natura delle parti, che lo compongono. Ma molte di esse sono state di già accennate in passando, altre si ricavano facilmente da' principj proposti, altre si toccheranno nel seguito di quest' opera. Basti per ora il sapere, che dal complesso di tali regole nasce una differenza essenziale tra il melodramma, e gli altri componimenti teatrali assai diversa da quelle, che sono state assegnate finora dagli autori. Non consiste, siccome vogliono alcuni, nel numero degli atti, poichè può darsi un' Opera bellissima divisa in cinque atti, come in tre o in due. Non nel carattere del protagonista, poichè non si vede qual diversità essenziale passi tra esso e quello della tragedia, e della commedia, nè come gli affetti, che svegliar mi debbe

(*a*) *Un Auteur sans defaut:*
La raison dit Virgile, & la rime Quinaut.

se il primo, si differenziino dagli affetti, che svegliar mi debbe il secondo. Nè tampoco nella scelta degli argomenti favolosi a preferenza dei veri, poichè, come abbiamo veduto di sopra, gli argomenti tratti dalla storia s' addattano egualmente bene, anzi meglio che i favolosi alla natura dell' Opera. Non finalmente nell' esito tristo, o lieto della favola, potendosi tanto nell' uno quanto nell' altro caso accoppiare una eccellente poesia ad una musica bellissima. Parlasi quì dell' Opera seria non della buffa, nella quale vuolsi, come nella commedia, giocondo fine. Nè veggo perchè il Catone in Utica sarebbe men pregievole se il protagonista s' uccidesse in presenza degli spettatori di quello che sia facendo altrimenti. Le ragioni, che s' arrecano da alcuni, sono di poca, o niuna conseguenza, oppure, s' hanno un qualche valore, l' avrebbero nella tragedia egualmente, dove però si vede praticato con evento felice dai più gran poeti l' uso di far morire i personaggi in teatro. Può addursi all' incontro l' esempio costante dello Zeno, e del Metastasio, i quali hanno terminato tutti i loro drammi con lieto fine. Ma siffatta usanza ebbe origine da tutt' altro che dal-

dalle leggi fondamentali del componimento. L' Imperatore Carlo VI. cui l'Italia è debitrice in gran parte della sua gloria drammatica, era uno di que' Signori, a' quali non aggradavano gli spettacoli sanguinarj, non volendo, che il popolo tornasse a casa scontento dal teatro (a). Quindi il suo gusto particolare divenne una legge prima per lo Stampiglia, indi per Apostolo Zeno, e ultimamente per Metastasio, tutti poeti della corte. Supponghiamo, che Carlo VI, avesse avuto genio contrario, que' poeti per secondarlo avrebbero fatto andare tutti i loro componimenti a tristo fine, e dall' esempio loro si sarebbe cavata una regola inviolabile pei suoi successori. I critici avrebbono allora cicalato altrettanto per provar, che l'esito infelice era essenziale all' Opera, quanto fanno ora per provare l'opposto. Così avverrà sempre che la critica anderà scompagnata dalla filosofia.

Il lettore avrà riflettuto, che in questo ragionamento si è parlato dell' unione della poesia, musica, e prospettiva, atteso lo stato in cui

(a) Grimm: Discours sur le poeme lirique.

cui si trovano attualmente presso di noi queste facoltà, senza pretendere d'applicar le stesse osservazioni a qualunque unione possibile. Il diverso genio della musica, della lingua, e della poesia in una nazione, le costumanze, e i fini politici possono indurre cangiamenti tali, che gli spettacoli abbisognino d'altre leggi, e d'altra poetica. Quindi è, che poco fondata mi è sembrata mai sempre la rassomiglianza, che alcuni hanno preteso di ritrovare fra il nostro sistema drammatico-lirico, e quello degli antichi.

CAPITOLO SECONDO.

Ricerche sull' attitudine della Lingua Italiana per la musica dedotte dalla sua formazione, e dal suo meccanismo. Cause politiche, che hanno contribuito a renderla tale.

Lascio da banda il quistionare intorno all'origine naturale delle lingue, ricerca importantissima nella storia dello spirito umano, ma come tutte le altre della metafisica, coperta di neb-

bia foltissima, ove la religione non ci ajuti a diradarla. Lascio le liti intorno all'origine particolare del linguaggio italiano, se si parlasse originariamente dal volgo a' tempi de' latini, o se tutto debbasi al corrompimento della romana favella dopo le invasioni de' barbari. Lascio finalmente agli altri le liti circa l'introduzione della rima nella poesia moderna, quantunque molte cose potrebbono forse in mezzo recarsi contro alle opinioni più ricevute degli eruditi, e mi restringo ad esaminare soltanto i vantaggi, che ha la lingua italiana per la musica: circostanza, che più d'ogni altra cosa ha contribuito all'incremento di essa, ai progressi della poesia drammatica, e allo splendore di codesto leggiadrissimo ramo della italiana letteratura. Il che tanto più volentieri eseguirò quanto più opportuna comprendo essere siffatta investigazione alla facile intelligenza di quanto dovrò in appresso narrare, e più scarsamente del bisogno veggo trattarsi dagli scrittori italiani un sì ampio, e sì interessante argomento. Ma tale è la disgrazia di quelle facoltà, che chiamansi di genio, e particolarmente di questa. I professori, che hanno tutta l'anima

nel-

nelle dita, stimano che altre cognizioni non vi siano d'apprendere nell'arte loro fuor di quella di prestar il cembalo, e di seguitare l'usanza. I filosofi paghi di signoreggiare fra le altissime teorie del mondo delle astrazioni appena si degnano di scendere all'esame di alcune quistioni, dallo scioglimento delle quali risulta la perfezione delle arti di gusto: come se l'innocente, e sicuro diletto, che può ritrarsi da esse, sia un troppo picciolo frutto per l'uomo, la di cui vita è si breve, e i piaceri sì scarsi, o come se fosse un miglior uso de' proprj talenti, l'applicarli all'investigazione di certi oggetti, i quali la natura ha bastevolmente mostrato di non voler che si cerchino, o togliendoci affatto la possibilità di conoscerli, o rendendoci inutile la cognizione di essi dopo che si sono saputi.

Affinchè proceda con precisione il discorso d'uopo è scomporre la quistione ne' suoi primi elementi, e risalire fino alla sorgente, esponendo onde tragga origine la maggior, o minore attitudine delle lingue pel canto. La voce considerata in se stessa non è altro, che l'aria sospinta in su dai polmoni, la quale introducen-

 dosi

dosi pel canale, che si chiama *trachea*, indi assottigliandosi per la fessura della glottide, e nella cavità della bocca ripercuotendosi, esce poi dalle labbra formando un romore, o suono inarticolato. La parola non è che il suono medesimo quando nel sortir dalla bocca riceve due modificazioni di genere diverso, che articolato lo rendono. La prima modificazione è quella, che forma le lettere vocali, e consiste nella maggiore, o minore apertura della bocca nel proferir certi suoni, rimanendo le labbra, la lingua, e i denti in una situazione fissa, e permanente senza toccarsi insieme: dalla qual permanenza ne siegue, che il riposo della voce ne' detti suoni non meno che gli alzamenti, e gli abbassamenti di essa, possono essere più o meno durevoli, secondo che più o meno dura l' espirazione dell' aria, che esce dai polmoni. Attalchè tutte le regole, che si danno per li accenti, e per l' intonazioni appartengono principalmente alle vocali, anzi non cadono che sopra queste. L' altra modificazione, che forma le lettere consonanti, si fa, qualora passando gli organi della bocca dalla loro posizione fissa ad un' altra momentaneamente variata agiscono

l' uno

l'uno sopra l'altro con qualche movimento, battendo la lingua ne' denti, o nelle labbra, o questi scambievolmente contro a quella. Le consonanti adunque non si pronunziano se non coll'ajuto delle vocali, laddove le vocali si proferiscono senza l'ajuto delle consonanti, ma accoppiate con esse servono a distinguere più esattamente le sillabe dalle parole, e dall'accoppiamento, ed ordine loro si forma poi la sintassi, e il discorso. I varj climi, diversificando le passioni, e i bisogni, e conseguentemente la maniera di significar le une, e gli altri, rinserrando, o sciogliendo gli organi destinati alla voce, e modificandoli a misura del caldo o del freddo, influiscono prodigiosamente sulla formazione delle lingue. Quindi la varietà, e l'indole di esse misurata, a così dire, secondo i gradi di latitudine, o di longitudine geografica. Ma di ciò, come ancora delle cagioni morali, che contribuiscono ad alterar i linguaggi, si farà di proposito più ampiamente discorso in un saggio filosofico sull'origine della espressione poetica, e musicale, che da chi scrive si conserva inedito.

Dal primo semplicissimo riflesso intorno alla formazione delle vocali, e delle consonanti risulta

che

che la lingua più a proposito per il canto sarà quella: primo, che conti maggior numero di vocali, perchè facendosi in esse le permanenze della voce, sarà maggiore il numero delle intonazioni, e per conseguenza degli elementi del canto: secondo, che impieghi maggior numero d' inflessioni diverse nel proferirle, perchè ogni inflessione diversa nella pronunzia apporta seco un nuovo tratto di espressione nella melodia: terzo, dove la pronunzia di essi suoni sia più decisiva, e marcata, perchè ivi avrà più forza l'accento, e più sensibile renderassi il valor musicale delle note: quarto, che non usi nelle parole di troppo rincontro di lettere consonanti senza l'interruzione delle vocali, perchè tardandosi troppo nel proferirle, la misura si renderebbe lenta ancor essa, ed imbarazzata, e perchè costretto il compositore a escludere molte parole, come disadatte alla espressione, s'impoverirebbe di molto il linguaggio musicale: quinto, dove il passaggio di parola in parola sia più spedito, e corrente, perchè ciò contribuisce non meno alla dolcezza della lingua, che all'agevole collocazione delle note.

Ma i suoni della voce sono incommensurabili,

bili, vale a dire, non si distinguono fra loro per intervalli perfettamente armonici, nè possono misurarsi per alcuna delle note, che entrano nei nostri sistemi di musica. Il canto è quello, che li determina, dando loro un valore, e una durazione esprimibile per alcuno dei segni musicali. Ma cosa è egli mai questo canto? In che si distingue dalla favella ordinaria? Quali mutazioni diverse da quelle del parlar comune induce negli organi fisici della voce? Io lascio volentieri agli altri questa ricerca, che non è strettamente ligata col mio argomento, e che apprendersi non potrebbe senza troppo apparato scientifico. Mi contenterò d' osservare, che in qualunque sentenza, a cui ci appigliamo, (nè trovasi alcuna, che alla proposta quistione in ogni sua parte risponda) il canto si distingue specificamente dalla voce pei seguenti caratteri. Primo: per un certo ondeggiamento della laringe, ovvero sia della sommità dell' organo destinato alla respirazione, la cui posizione si muta, alzandosi, o abbassandosi ne' diversi tuoni. Secondo: per le oscillazioni reciproche dei ligamenti della glottide, i quali or s' increspano, or si rallentano a guisa delle corde musi-

cali

cali ne' diversi toni grave, ed acuto. Terzo: per la volontaria dimora della voce nelle rispettive vocali del discorso secondo tali determinati intervalli, che sono quelli, che s' esprimono nella musica coi nomi di seconda, terza, quarta, quinta ec.

Da tali differenze introdotte dal canto si scorge ancora quali proprietà si richieggano oltre le accennate di sopra in un linguaggio acconcio a tal fine. Non debbe avere pronunzia gutturale nelle vocali, perchè nascendo con tal difetto da troppo aspra percussione nell' apertura della glottide, siffatto percuotimento nuoce alla nettezza, e leggiadria del suono, il quale non esce assottigliato nella guisa che si richiede. Non dee averla nasale, perchè facendosi una risuonanza troppo confusa nella cavità della bocca, e delle narici, il suono s' offusca, e l' accento perde molto della sua chiarezza. Debbe altresì esser priva di sillabe, o vocali mute, sulle quali, non potendo la voce far le sue poggiature a cagione, che non si pronunziano, i passaggi s' intorbidano, e la misura musicale s' imbroglia, perchè bisogna notarle quantunque s' ommettano nel discorso; dalche nasce, che le

note

note di rado o non mai vadano d'accordo coll' intonazione, come spesso adiviene nella musica francese. Non ha d'avere dittonghi di suono indeterminato, e confuso, perchè non avendo essi un valore determinato nella pronunzia, non possono nè meno riceverlo dalle note, le quali non hanno in tal caso che una espressione insignificante. Facili dovranno essere le articolazioni, le sillabe nettamente divise, le parole di lunghezza giusta, che non assorbiscano, a così dire, tutto il fiato al cantante, ma che gli lascino il tempo di proferirle intiere senz' esser costretto ad affrettar di troppo i riposi sulle vocali. Altre qualità dovrebbe avere eziandio, delle quali farò parola in appresso.

Ora se alcuna lingua d'Europa riunisce tutte, o la maggior parte delle doti accennate, essa è l'italiana sicuramente. Per chiarirsene d'altro non abbisognasi, che di farne l'applicazione. Il numero delle sue vocali è uguale a quello delle più belle lingue del mondo la greca, e la latina, e sebbene non le adegui nel numero de' suoni adoperati nel profferirle, tuttavia è assai ricca anche in questi, distinguendo molto bene il suono, che corrisponde all'*a* semplice da quel-

lo,

lo, che corrisponde all' *a* con aspirazione, l' *i* breve dall' *j* disteso, l' *e* e l' *o* aperto, ch' equivalgono all' *eta*, all' *omega* de' greci dall' *e*, ed *o* chiuso, che rassomigliano all' *e* breve, e all' *omicron*. Nè minore si è la varietà di proferire le lettere consonanti, poichè, secondo le osservazioni del Buonmattei (a), da venti soli caratteri, che s' annoverano nel toscano alfabeto si ricavano nella pronunzia più di trentaquattro elementi. Le quali diversità non vengono comunemente notate nella Lombardia, ma sono principalissime presso a' toscani, come si vede negli autori loro, ed io ho non poche fiate osservato. E maggiore, e più copiosa ricchezza in questo genere avrebbe il linguaggio italiano, se i nazionali da cieca venerazione sospinti verso i toscani, quantunque appoggiata su ragionevoli fondamenti, non si fossero lasciati imporre un despotico giogo di tribunale, e di lingua, per cui vien tolta ad essi la facoltà di prevalersi di tanti modi leggiadri di profferire, di tanti suoni, ed accenti diversi, che s' usano ne' mol-

ti-

(a) Della lingua Toscana lib. 1. Trat. 3. cap. 19.

tiplici, e varj dialetti di questa penisola. Nè sono molto lontano dal credere, che se di comune consenso della nazione sene facesse una scelta giudiziosa di siffatte maniere, la quale poi avvalorata venisse dall'uso di scrittori egregi, e di cantori bravissimi, la musica ne acquisterebbe un pregio maggiore assai di quello, che attualmente possegga, udendosi ora l'accento molle de' sanesi, che appena toccano a mezzo suono le vocali, e rendono alcune consonanti pressochè insensibili massimamente nel fine: ora l'intenso, e veloce de' napoletani, che squartano, a così dire, le sillabe colla loro larga pronunzia, che sarebbe perciò opportunissima a' canti guerreschi, e vivaci: ora la soavità, e la grazia del veneziano per la copia delle vocali, e per la prestezza nel profferirle atto all'espressione della voluttà: ora la chiarezza, e sonorità del romano, chè alle gravi, e seriose melodie mirabilmente si confarebbe. Il dialetto bolognese (checchè ne pensi in contrario Dante, o chiunque sia l'autore dell'antichissimo libro della volgare eloquenza) il genovese, il romagnuolo, il piemontese con pochi altri di niun giovamento, sarebbero alla musica pel duro, e fre-

frequente accozzamento delle consonanti, pei suoni oscuri, offuscati, ed ambigui delle vocali, per la sintassi mal definita, e per altre cause.

La collocazione delle consonanti non può essere più opportuna, non essendoci alcuna sillaba, che ne contenga più di quattro, nè trovandosi tre in seguito senza l'ajuto di qualche semivocale, che temperi la rozzezza del suono. E i passaggj da una parola in un'altra fansi con agevolezza grandissima, atteso che tutte le dizioni, siano nomi siano verbi, terminano in vocale, eccettuati alcuni monosillabi, come *sur*, *in*, *con*, o quando per accrescer forza al discorso, per ischivar le troppe elisioni, o per terminar più speditamente il periodo in una cadenza si troncano in fine alcune vocali, come *finor*, *fedel*, da *finora fedele*. Siffatte desinenze in vocali, e l'abbondanza di esse, oltracchè spesseggiano le dizioni, moltiplicando le elisioni, rendono la lingua italiana molle, e dolcissima sopra ogni credere. Non sò s'altra favella vi sia nella Europa, ove possano farsi otto versi paragonabili nella mollezza a questi del Tasso:

Te-

Teneri sdegni, placide, e tranquille
Ripulse, cari vezzi, e liete paci,
Sorrisi, parolette, e dolci stille
Di pianto, e sospir tronchi, e molli baci:
Fuse tai cose tutte, e poscia unille,
Ed al fuoco temprò di lente faci,
E ne formò quel sì mirabil cinto
Ond' ella avea il bel fianco succinto.

Inoltre la giusta misura e proporzione delle parole, che più acconcie le rende a ricever il valor delle note, a fissar con esattezza il tempo, e a seguitar il movimento, unita all'intervallo così proporzionato, che trovasi ne' versi italiani tra parola e parola, tra sillaba e sillaba, tra vocale e vocale, tra articolazione ed articolazione, e alla felice mescolanza delle medesime fanno sì, che la poesia italiana, ove maneggiata venga a dovere, abbia una certa evidenza d'armonìa maravigliosa. Chi non sente subito il musicale nell'artifiziale combinazione de' suoni, che compongono la seguente ottava?

Sommessi accenti, e tacite parole,
Rotti singulti, e flebili sospiri
Della gente, che in un s' allegra, e duole
Fan che per l' aria un mormorio s' aggiri,

 Qual

Qual nelle folte selve udir si suole
S'avvien che tra le frondi il vento spiri,
O quale infra gli scogli, o presso ai lidi
Sibila il mar percosso in rauchi stridi.

Nè dalla dilicatezza, che scorgesi in questi, e simili esempj si debbe argomentare, come fanno alcuni critici francesi, i quali si compiacciono di giudicare di ciò, che mostrano di non intendere, che la lingua italiana sia troppo effemminata e cascante (*a*). Tale sarebbe certamente se gl'italiani non avessero a ciò provveduto ora col frequente raddoppiamento delle medesime consonanti, come *alloppiare*, *oggetto*, il quale, oltre il sostenere che fa la pronunzia, serve a dividere più esattamente i tempi nella musicale misura: ora battendo fortemente su alcune consonanti *b*, *ff*, *r* come *arruffa*, *vibrato*, sulle quali, principalmente sulla prima, i toscani formano un suono, ch'io assomiglierei volontieri al romore, che fanno le penne degli augelli nel tempo, che spiccano il volo: ora colle frequenti elisioni, che spesseggiano il rin-

con-

(*a*) Bourdelot. Histoire della musique Tom. 3.

contro delle consonanti, dando alle parole una certa asprezza e gravità, ora colla inversione della sintassi, della quale parleremo tra poco. Si paragoni colle precedenti questa ottava parimenti del Tasso:

Chiáma gli abitator dell' ombre eterne
Il rauco suon della tartarea tromba,
Treman le spaziose atre caverne,
E l' aer cieco a quel romor rimbomba:
Nè sì stridendo mai dalle superne
Regioni del Cielo il folgor piomba,
Nè sì scossa giammai trema la terra
Quando i vapori in sen gravida serra.

Si leggano inoltre alcuni pezzi scelti di Dante, e d' Ariosto come sono la morte d' Ugolino, e le prodezze di Rodomonte in Parigi, indi si giudichi se la lingua italiana ad altro non è buona, che ad esprimere l' effemminatezza.

Sebbene non ogni evidenza di stile, non ogni numero che alla poesia si confà, sarebbe a proposito per la musica, come alcuni affermano innavertentemente. L' armonìa poetica, e l' armonìa musicale, quantunque convengano in alcune circostanze generiche, hanno però delle differenze, alle quali bisogna far avverten-

za per non confonderle. Tanto l' una quanto l' altra consistono nella convenienza delle parole e de' suoni colla natura dell'oggetto, che esprimono: l'una, e l'altra dipende dalla prosodìa della lingua non meno che dalla cadenza ritmica del periodo, e da quella dimensione artifiziale, che cerca gli intervalli e i riposi. Ma nell' armonìa puramente poetica cercasi sopra tutto la forza de' vocaboli, e l' eleganza del fraseggiare: voglionsi parole scielte, grazie di lingua, tornj d' espressione inusitati, versi talora rotondi talora spezzati colla scelta di voci più ruvide, le quali composte di maggior numero di consonanti elidano il suono troppo vivace e sonoro delle vocali, rendendo così la poesia più sostenuta e robusta. Ne' versi fatti per musica cercasi non tanto la forza de' termini quanto la relazione, che hanno essi col canto: per lo che voglionsi parole composte di vocali chiare ed aperte, vuolsi un tal collocamento d' accenti, che affretti, o rallenti in proporzione il movimento senza che abbia a inceppare in articolazioni troppo difficili, o in suoni confusi, dal che ne risulti sintassi più facile, e, a così dir, più scorrevole, che metta ne' suoni una

op-

opportuna distanza tra il piano, e il forte, e tra le variazioni, e le pause della voce. Le lingue e le poesie più perfette sono quelle, che sanno combinar meglio insieme codeste due spezie d' armonìa: onde un giudizio sicuro può ritrarsi eziandio circa lo stil de' poeti, e il vario loro carattere. Ed è siffatto carattere musicale, che distingue i versi di Virgilio da quelli di Lucano, e di Lucrezio, che fa comparir sì gentile il Petrarca dirimpetto al fiero e rugginoso Dante, che rende Metastasio superiore a Zeno, e Frugoni, e che mette Torquato Tasso al di sopra di Chiabrera, e d' Ariosto, i quali, e principalmente l' ultimo, benchè ricchi siano di poetico stile, benchè forniti d' altre qualità eccellenti, non sono in questa parte paragonabili all' autore della Gerusalemme. Il vivace, e pittoresco Signor Abate Bettinelli gran difensore del poeta ferrarese (*a*) dimanda perchè in vece del *Chiama gli abitator dell' ombre eterne* del Tasso non recansi in mezzo a provare la robusta asprezza della lin-

(*a*) Opere Tomo 5. p. 44.

gua italiana tante altre stanze dell' Ariosto ricche d'evidenza e di suono al paro di quella. Io rispondo, che la espressione, che scorgesi nei versi del ferrarese, è più tosto poetica che musicale, che non percuote soltanto l'orecchio ma la pronunzia, e che l'accozzamento de' suoni fra le vocali e le consonanti, di cui fa egli uso comunemente, è atta bensì a grandeggiare nell' epica declamazione, ma meno acconcia si rende pel canto. Mettasi sotto le note il primo verso di quella stanza, che fra le altre s' adduce in prova dal Bettinelli.

D' alte querele, d' ululi, e di strida.

Qual vaghezza troverà il cantore arrivando al muggito sordo di quello sdrucciolo *ululi?* Quai riposi, o quai gorgheggi netti e chiari di voce nel cupo suono di quelle *uuu* replicate? Qual passaggio spedito e facile nell' unione non temperata di tre consonanti in *strida?* All' incontro la ruvidezza di quella del Tasso vien raddolcita dal concorso di vocali piene e sonanti, la disposizione dell' *a*, e dell' *o* oltre l' esprimer, che fa, mirabilmente la vacuità, e il silenzio delle caverne infernali, mitiga la pronunzia delle *rr*, e delle *tt* a bella posta replicate affine

di

di rappresentare il suono grandioso di quella tromba: il chiaroscuro de' colori vedesi a maraviglia osservato, onde ne risulta un tutto, che riunisce il colorito alla evidenza, e l' espressione poetica alla musicale armonìa.

Alla dolcezza, ed al collocamento delle parole succede nell' esame delle qualità proprie pel canto la maniera di misurarle, ovvero sia la prosodia. Ma siccome a sviluppar bene questo punto d'uopo sarebbe inoltrarmi in ricerche troppo scientifiche, e per conseguenza troppo moleste alla maggior parte de' miei lettori intorno alla natura de' tempi, e degli accenti; così stimo miglior consiglio il rimandar coloro, che vorranno sapere più oltre, ai musici di professione, e ai Matematici (*a*). Basti per ora il sapere, che sebbene la prosodia italiana sia di gran lunga inferiore alla latina, e alla greca, nelle quali la velocità, o lentezza de' tempi impiegati nel proferire qualunque parola venivano determinate dal valore, e dalla quantità delle

(*a*) Veggasi *l' origine, progresso, e decadenza della musica* di D. Antonio Eximeno lib. 2. cap. 4.

sillabe, che formavano la parola stessa, laddove nella favella italiana i tempi del poetico ritmo non possono esattamente determinarsi a cagione, che la maggior parte delle sillabe non ha quantità fissa, e sensibile; nondimeno cotal difetto è minore in lei che nelle altre lingue viventi. Imperocchè ha ella una variazione d'accento che la rende molto a proposito per la formazione de' piedi: può, per esempio, in una parola di cinque sillabe, mettendo l'accento sulla seconda, far brievi le tre, che le rimangono, come in *determinano*: può fare lo stesso in una parola di quattro sillabe, come in *spaventano*: abbonda moltissimo di piedi dattili come *florido*, *lucido*, piedi, che molto giovano all'armonìa a motivo dell'ultima, e penultima breve precedute da una sillaba lunga, circostanza, che più agevole rende la musicale misura: adatta l'accento ora sulla penultima, come in *bravùra*, *sentenza*, ora sull'ultima, come in *morì*, *bontà*, *virtù*, dal che vario, e differente suono risulta sì nelle rime, che nei periodi, e più facile diviene la poggiatura nella cadenza. Misura altresì molte parole alla foggia de' greci, e de' latini, o almeno la pronunzia di

esse

esse è tale, che facilmente potrebbero misurarsi, ond' è, che può formare dei piedi il trocheo, come *venne fronde*, il giambo come *farò virtù*, l'anapesto, come *gradirò*, lo spondeo, come *sogno*, e il dattilo, come *timido*, dal vario accopiamento de' quali può conseguentemente imitare dei versi l'esametro, il pentametro, l'asclepiadeo, il saffico, l'idonico, il faleucio, l'anapesto, e il giambo (*a*).

Da ciò ne siegue, che la melodìa della lingua, e del canto italiano è la più viva, e sensibile di quante si conoscano, perocchè traendo questa nobilisima parte della musica la sua origine, e la sua forza dalla imitazione trasferita al canto delle diverse successive inflessioni, che fa l'uomo nella voce ordinaria, allorchè è agitato da qualche gran passione, ed essendo esse inflessioni tanto più variate, e moltiplici quanto maggiore è la varietà degli accenti nella sua pronunzia; egli è per conseguenza chiarissimo, che più espressiva sarà la melodìa a misura, che la lingua sarà più abbondevole,

(*a*) Gravina: Ragionamento sulla tragedia n. 30.

vole, e varia in questo genere, perchè l'imitazione della natura diverrà più perfetta. Che se alcun m'opponesse, che i vantaggi di sopra indicati nella lingua italiana appartengono all' accento prosodiaco, e non all'accento naturale o per dir meglio, patetico assai diverso da quello, e che in questo è riposto il principio ascoso della melodìa; io rispondo, che l'accento prosodiaco il naturale necessariamente conseguita, poichè le regole della pronunzia nel proferire le sillabe non si sono altronde ricavate, che dalla continua osservazione di ciò, che succede in natura, e dai diversi alzamenti, o abbassamenti di voce, dalla diversa rapidità, o lentezza, con cui nell'uomo le passioni si esprimono: e l'asserire che tali regole niente hanno di comune coll' accento naturale, o patetico, sarebbe ugualmente assurdo, e ridicolo, che il dire, che la musica strumentale ha fondamenti contrarj, o diversi della vocale. Ogni lingua dunque, la quale sarà doviziosa di accenti, sarà ricca parimenti d'espressione, e di melodìa, come all'opposto, chi ne scarseggia avrà una melodìa languida, fredda, e monotona. La francese si trova forse nel secondo caso, e l'italiana nel primo.

Dal

Dal medesimo fonte deriva la bellezza musicale, e poetica del recitativo italiano, poichè le moltiplici, e variate poggiature della voce cagionate dagli accenti, siccome avvicinano il discorso ordinario alla natura del canto per la maggior facilità d' intuonazione, così accostano vieppiù il recitativo alla declamazion naturale, nel che la sua bellezza è a giudizio degli intendenti principalmente riposta. Il qual vantaggio non può avere la lingua francese, dove tutte le parole si pronunziano coll' accento sull' ultima sillaba; ond' è che i cantanti per rendere men monotono il recitativo loro, e più gradevole all' orecchio, si veggono costretti a discostarlo dal naturale, caricandolo di falsi ornamenti. Al che s' aggiugne eziandio l' indole de' loro versi, i quali, essendo dappertutto rimati, e dovendo la musica fare su ogni rima una qualche pausa, l' andamento del recitativo divien tardo, nojoso, e difficile. Al contrario nella poesia musicale italiana l' accento può liberamente per quasi ogni sillaba scorrere, e la natura del verso sciolto permette al poeta di far la cesura dove più gli torna: conseguentemente il periodo può secondo il bisogno slungarsi, o accorciarsi, e può dal

com-

compositore rapidità o maggiore, o minore ricevere. La lingua italiana ha dunque un discorso, che facilmente divien poesia, ha poesia, che s' avvicina alla natura del canto, ha finalmente il recitativo, che dalla declamazione poetica non molto si scosta: del che somministra una pruova il vedere, che i drammi dello Zeno, e del Metastasio sono ugualmente acconci per recitarsi che per cantarsi. Il Signor d' Alambert pretende, che siffatta indifferenza per la recita, e per il canto sia un difetto nell' Opera italiana (a). Io lontano dall' acconsentire al suo parere porto anzi opinione, che ciò sia un pregio grandissimo, e maggiore ancor lo sarebbe se la declamazione poetica potesse nel canto intieramente trasfondersi cosicchè la poesia fosse dalla musica inseparabile, come avvenne alla lingua greca nel suo principio. L' illustre Geometra ha dovuto poco dopo convenir egli stesso, poichè tra i mezzi, che da gran maestro addita per migliorar il recitativo francese, il principale, sù cui si ferma, è quello d' italia-

niz-

(a) Libertè della musique n. 13.

nizzarlo *l'italianiser*, avvicinandolo alla declamazione. (*a*)

Un altro vantaggio della lingua italiana per l'oratoria, la musica, e la poesia è la trasposizione, cioè, quando il collocamento delle parole si fa non secondo l'ordine naturale delle idee, ma come più torna a proposito per la bellezza del periodo, e per il piacere dell'orecchio. A conoscere quanta grazia aggiunga allo stile la sola inversione, quando si fa secondo i movimenti dell'armonìa, basta osservare i periodi di Cicerone, l'inesprimibile bellezza de' quali diverrà un suono rozzo, e insignificante, un cadavero senz'anima soltantochè si cangino dall'ordine loro le parole, mettendo sul principio quelle, che sono al fine, ovvero sul fine quelle, ch'erano in principio. Nè avviene altrimenti nella lingua italiana. Prendete per esempio i due primi versi dell'Ariosto così poetici

Le Donne, i Cavalier, l'armi, gli amori
Le cortesie, l'audaci imprese io canto.

ognun

(*a*) Loco cit. n. 21, e 22.

ognun vede quanto accresca loro d' armonia quell'*io canto* messo in fine. Si pongano le parole secondo l'ordine analitico

Io canto i Cavalier, l'armi, gli amori
Le cortesie, le Donne, e imprese audaci.

chi vi ravvisa più il pennello dell'immortal Ferrarese? Non è per questo, ch'io approvi l'inversione troppo intralciata di alcuni cinquecentisti specialmente quando è affettata, e lunga, come adiviene fra gli altri nello Speroni, nel Dolce, e nel Casa, i quali ti fanno sfiatare i polmoni prima che arrivi a terminar un periodo: nè che non preferisca sì in verso che in prosa uno stile conciso, e pieno di cose all' abbindolato, e pieno di parole massimamente nel genere filosofico, di cui la precisione, la chiarezza, e la disinvoltura sono i principali ornamenti. Ma dico bensì, che la lingua, che avrà il vantaggio della trasposizione farà in uguali circostanze progressi più sensibili nelle Belle arti ora per la facilità maggiore d'accomodar le parole al sentimento, onde nasce l'evidenza dello stile: ora per la maggior attitudine a dipignere cagionata dal diverso giro, che può darsi alla frase, e dalla varietà, che da esso ne risulta, onde si sfug-

sfugge la monotonia, e il troppo regolare andamento: ora schivando la cacofonìa nel rincontro sgradevole delle vocali, o l'asprezza in quello delle consonanti inevitabili spesse fiate nelle lingue, che hanno sintassi sempre uniforme: ora questo medesimo accozzamento a bello studio cercando, come lo richiede la sostenutezza, e gravità dell'oggetto: ora facendo opportuna scelta di quei suoni, che più alla mimetica armonìa convengono: ora per la sospensione, che fa nascer nello spirito lo sviluppo successivo d'un pensiero, di cui non si sa il risultato sino alla fine del periodo. Nel che è da osservarsi, che le lingue, le quali per conservar rigorosamente l'ordine analitico delle parole non sanno preparar cotal sospensione, mettono in certo modo la poesia in contradizion coll'orecchio, poichè mentre il sentimento dei versi è completo, quello della musica, che va poco a poco spiegandosi, non finisce se non colla cadenza.

Se fosse mio avviso il diffondermi su questa materia, molto ancora rimarrebbe a dirsi intorno agli altri pregi dell'italiana favella, della evidenza delle sue frasi imitative, delle quali

si trovano esempj maravigliosi negli autori, della ricchezza de' termini cagionata dal gran numero di dialetti, che sono concorsi a formarla, della sua varietà nata appunto dalla ricchezza e moltiplicità delle sue forme, dell' abbondanza d'augmentativi, e di diminutivi, che la rendono opportuna quelli per lo stile ditirambico, questi per l'anacreontico, e della pieghevolezza, che in lei nasce dal concorso di queste, e d' altre cause. Potrebbe ancora farsi vedere in qual guisa sappia essa congiungere l'ordine colla vivacità, e colla chiarezza la forza, imbrigliare l'immaginazione senza rallentarne la possa, accomodarsi a tutte le inflessioni, e a' tutti gli stili, conservando, ciò non ostante, l' indole sua propria, e nativa: quanto vaglia a esprimer tutte le passioni, e a dipinger tutti gli oggetti, e come divenghi lo strumento egualmente dallo spirito della fantasia, e degli affetti. Ma assai si è detto onde si conoscano le sue prerogative per la musica, e l'ingiustizia altresì, con cui parlano di essa alcuni scrittori francesi, tra quali il Gesuita Bouhours colla leggerezza sua solita nel giudicare non ebbe difficoltà di dire: *Che è una lingua affatto gio-*

che-

ebevole, *che altro non intende che di far ridere coi suoi diminutivi*, e notisi, che molti di quelli ch'ei nomina non si trovano fra le parole toscane: *Che le continue terminazioni in vocale fanno una musica molto sgradevole* quando le principali bellezze della musica italiana nascono appunto da queste: *Che la lingua italiana non può esprimere la natura, e ch' essa non può dare alle cose l'aria, e vaghezza lor propria, e convenevole: che le matafore continue, e le allegorie sono le delizie degl' italiani, e degli spagnuoli ancora: Che le loro lingue portano sempre le cose a qualche estremo: Che la maggior parte delle parole italiane, e spagnuole è piena d'oscurità, di confusione, e di gonfiezza*, come se la gonfiezza, e l'oscurità fossero un vizio delle parole, e non degli autori: *Che i chinesi e quasi tutti i popoli dell'Asia cantano, i tedeschi ragliano, gli spagnuoli declamano, gli inglesi fischiano, gl' italiani sospirano, nè ci ha propriamente che i francesi, i quali parlino*. Dopo i quali spropositi non ci dobbiamo punto maravigliare dello spiritoso, e leggiadro giudizio, che dà intorno alle tre lingue sorelle: *Cioè che la liugua spagnuola è una*

superba di genio altiero, che vuol comparir grande, ama il fasto, e l'eccesso in ogni cosa. L'italiana è una fraschetta, e una vanarella sempre carica d'ornamenti, e di belletto, che altro non cerca che piacere ad altrui, e che ama molto le bagatelle. La francese è una matrona ma una matrona avvenente, la quale, benchè savia, e modesta, nulla però ha dell'aspro nè del fiero (*a*). Chi così parla intendeva egli la lingua italiana nè la spagnuola? Oppure si credeva a bastanza ricompensato dal dispregio, che meritano dagli stranieri le sue decisioni coll'applauso di qualche scioperato Parigino (*b*)?

Che

(*a*) Entretiens d'Ariste, et d'Eugenie Dialog. 2.

(*b*) Si permetta all'amore della verità, e della patria soggiungere due parole intorno al pregiudizio di questo Scrittore sulla lingua spagnuola; tanto più che non si è fermato soltanto in Francia, ma, valicando le alpi ha penetrato ancora in Italia dove si crede comunemente, che la lingua spagnuola sia piena di fasto, e di boria, in niun modo acconcia ad esprimere la dilicatezza, e l'affetto. Si crede inoltre, che in quasi tutta la nostra pronunzia si senta la gorgia, e che la maggior parte delle parole finiscano in *as es os us*, dal che troppo frettolosamente si conchiude, ch'essa non sia buona per accoppiarsi colla musica.

Un

Che se alcun volesse filosofando ricercare onde abbiasi la lingua italiana acquistata quella dolcezza, che sì abile al canto la rende, e da

 quai

Un intiero volume potrebbe scriversi contro a sì leggiera asserzione, nel quale si proverebbe ad evidenza: Che la pronunzia gutturale della nostra lingua si riduce a tre sole lettere delle ventiquattro, che compongono l'alfabetto, cioè *x g* e *iota*: Che il loro suono, quando vien proferito da bocca castigliana la sola depositaria fra noi del bello e colto parlare, è meno aspro, e men rozzo di quello, che sia la pronunzia del popolo più colto d'Italia cioè del fiorentino nel pronunziare il *ca*, dov'essi fanno assai più sentire la gorgia: Che la frequenza di esse lettere non è tale, che non possa agevolmente schivarsi, ove si voglia comporre per il canto: Che appena la terza parte delle parole spagnuole finisce in consonante, e per ben due terzi in vocale: Che esse consonanti finali sono le più dolci, e soavi dell'alfabetto, per esempio *s d l n r*, ove la pronunzia niuno trova, o pochissimo intoppo: Che le consonanti più ruvide, e meno musicali tanto adoperate dai latini, dai francesi, e dai popoli settentrionali, come sarebbero *f p t c b k g m ll rr* sono affatto sbandite in fine delle nostre parole: Che niun vocabolo termina con due consonanti in seguito, come avviene agl' inglesi, tedeschi, francesi, e latini: che però siffatte terminazioni rendono la nostra lingua maestosa, e sonora senza renderla per questo men bella, come le frequenti desinenze in *as es os*

non

quai fonti siano derivati i successivi cangiamenti ad essa avvenuti dai romani in quà; potrà egli a mio giudizio rinvenirli nelle cagioni seguen-

non toglievano alla lingua greca l'esser dolce, e soavissima: Che quasi tutti i vantaggi in somma, che sono stati da me osservati nella lingua italiana circa la nettezza de' suoni, gli accenti, e la prosodìa si trovano appuntino nella spagnuola, come si vedrebbe da un filosofico, e imparziale confronto, se l'opportunità il richiedesse. Tali ragioni non permettono, ch' io acconsenta all' opinione d'un valente spagnuolo D. Antonio Eximeno scrittore d' un' Opera piena di lumi, e di filosofia sull' origine, progressi, e decadenza di quest' arte, il quale francamente pospone la lingua spagnuola alla italiana in quanto alla musica. A me sembra però, che la lite rimanga assai dubbia esaminandola imparzialmente. I vantaggi sono equilibrati dall' una parte, e dall' altra. Se l' italiana ha la prerogativa stimabilissima di finir quasi sempre in vocale, la spagnuola ha l' altra non meno pregievole d' esser più varia nelle terminazioni, contandosi in lei da quattro mila in circa maniere diverse di finir le parole. Se quella ammette liberamente elesioni, e troncamenti per facilitarne i passaggi, anche questa si mantiene assai meglio colla maestà, e pienezza che le somministrano le sue sillabe finali. Se la pronunzia italiana è più mitigata, e più dolce, quella delle vocali spagnuole è più spiccata, e più rotonda. Finalmente se la nostra lingua ha conservato alcune desinenze

güenti. La prima, che non essendo stata l'Italia nè tutta intiera, nè lungo tratto di tempo soggiogata dai barbari, la favella italiana ha potu-

---

nenze gotiche, onde talvolta si rende urtante all'orecchio, anche l'italiana cade più volte nel diffetto degl' iati, e degli accozzamenti sgradevoli.

Nel far questa nota non mi sfugge quanto larga materia di riso abbia io preparato a' zerbini, e a' saccenti italiani; ma non mi sfugge altresì, che i saccenti, e i zerbini d'Italia sono, come quelli di tutti gli altri paesi, la più ridicolosa genìa, che passeggi orgogliosamente sulla faccia della terra. Me felice! che avrò per compagno nella derisione, siccome lo ho nel sentimento, un autore, il quale per esser moderno, e filosofo, e (quello che più importa) francese, spero, che m'abbia a servire di scudo contro a codesti feroci proseliti della moda. Parlo del celebre Alambert, nel quale essi neppur sospettano, che si possano trovare le seguenti parole: *Una lingua che abbondasse in vocali, e sopra tutto in vocali dolci come l' italiana, sarebbe la più dolce di tutte. Essa forse non sarebbe la più armoniosa, poichè la melodìa per rendersi gradevole, dee non solamente esser dolce, ma esser ancora variata. Una lingua, che avesse come la spagnuola una opportuna mischianza di vocali, e di consonanti dolci, è sonore sarebbe forse la più armoniosa di tutte le lingue viventi e moderne.* Essai sur l'armonie des langues.

to conservar i suoi primitivi caratteri meglio delle altre nazioni, dove la lingua, e i costumi non men che la religione, e le leggi hanno dovuto piegare sotto il furore delle conquiste, come si vede nella lingua francese, la quale altro non è, se crediamo a' loro autori più illustri, che un antico dialetto celtico diversamente alterato, e nella spagnuola tutta impastatá di latino, e di gotico idioma, cui s' aggiunse dell' arabo non piccola parte. Ora l'origine del moderno italiano non dee tutta ripetersi dal latino parlare o dal settentrionale, ma dai rottami ancora della lingua italica primitiva anteriore alla latina, e che formavasi dai dialetti etrusco, indigene, osco, greco, sabino, e tant' altri usati dai rispettivi popoli, che abitavano questi paesi. Di ciò appajono manifesti vestigj in molti vocaboli secondo le dotte, e riflessive osservazioni di Celso Cittadini, e del Muratori assai cognite agli eruditi. Cotal lingua confusa poi colla latina, e notabilmente alterata in seguito da gotiche, e longobardiche mischianze ha conservato nondimeno nella volgare favella l'originaria dolcezza di suono in gran parte orientale, onde molti di essi popoli traevano principio, per

quel-

quella ragione avverata in tutti i secoli, e da tutte le genti, che l'accento naturale è più durevole delle leggi, e dei governi. Quindi il pregio di soavità, e di mollezza sopra gli altri popoli dato al canto italiano da Giovanni Diacono fin dal secolo ottavo dell' Era Cristiana, e quindi parimenti l'accusa d'effemminatezza intentata contro ai cantori italiani da Gregorio Sarisberiense, che fioriva verso il 1170.

La seconda, della immaginazione pronta, e vivace, che tanto influisce sul naturale degli italiani, la quale fra le molte modificazioni degli organi destinati all'esercizio della parola trova subito quelle, che alla maniera loro di concepire maggiormente si confanno. Avvegnachè il linguaggio delle passioni sia, generalmente parlando, lo stesso in tutti gli uomini, e che la natura si spieghi con certi segni comuni ad ogni nazione, egli è nondimeno certissimo, che la differenza de' climi e de' temperamenti, il maggior, o minor grado di sensibilità e d'immaginazione siccome contribuiscono assaissimo alla formazion delle lingue, così ancora mettono gran divario nella maniera di esprimer gli affetti non meno tra popolo e popolo che tra

individuo ed individuo. Bisogna scorticar un moscovita per far ch'ei senta, dice con molto spirito il Montesquieu. Lo svizzero nella collera grida egualmente e fortemente, mantenendo a un dipresso la voce nello stesso tuono. Non è così nell' italiano, cui somministrate venendo dalla pronta fantasia cento cose alla volta, percorre in fretta tutti i tuoni, e modifica in mille guise l'accento naturale. Perlochè è mirabile la vivacità, e l'evidenza, che osservasi non solo nella collera, ma anche nel discorso familiare, ovvero nella narrazione d'un fatto, per cui pigli qualche interesse. Allora il sembiante dell' italiano prende anima e vita: gli occhi, le mani, il portamento, tutto diviene eloquente: il suo linguaggio sentesi pieno d'interiezioni, d'esclamazioni, di suoni spiccati e sensibili: l' idioma degli accenti rinvigorisce quello delle parole, ed ecco il gran fonte onde scaturisce il modello, che il musico dee per ogni verso cercar d'imitare, e al quale la melodìa è debitrice della sua possanza.

Un' altra ragione potrebbe addursi per ultimo, ed è, che essendosi vedute di buon ora in Italia Signorìe grandi, e possenti, come quella di

Ge-

Genova, Pisa, Firenze, Vinegia, Roma, Milano e Napoli; dove la magnificenza, il lusso, le arti, e il commercio contribuivano non meno ad ingentilir l'ozio che a fomentarlo, la tendenza al piacere, che da tai radici germoglia, e della quale la storia italiana ci somministra esempi sorprendenti, s'introdusse per entro a tutte le facoltà del gusto, che hanno per immediato strumento la parola. Le donne inoltre, dalle quali ogni civile socievolezza dipende, avendo per cagioni che non sono di questo luogo, acquistata una influenza su i moderni costumi, che mai non ebbero appresso gli antichi, giovarono al medesimo fine eziandìo ora per l'agio, e morbidezza di vivere, che ispira il loro commercio, onde s'addolcì la guerresca ferocia di que' secoli barbari: ora per l'innato piacere, che le trasporta verso gli oggetti, che parlano alla immaginazione, ed al cuore: ora per lo studio di molte posto nelle belle lettere, e nelle arti più gentili, dal che nacque il desiderio d'imitarle ne' letterati avidi di procacciarsi con questo mezzo la loro grazia, o la loro protezione, massimamente nel cinquecento, secolo illustre quanto fosse altro mai per

le

le donne italiane: ora per le fiamme, che svegliano esse nei petti degli uomini, onde questi rivolgonsi poi a cantare la bellezza, e gli amori, piegando alla soavità lo stile, e la poesia. Così fecero Petrarca, e Bocaccio, prime sorgenti della mollezza della loro lingua, come Dante fu il primo ad aggiugner la robustezza purgando la dizione dai gotici, e latini avanzi che vi rimanevano nelle ruvide desinenze, nella sintassi poco ben istabilita, nelle articolazioni disagevoli, ne' passaggi troppo confusi, e in altre cose. Lo che essi non avrebbero mai eseguito se il desiderio di celebrar la sua Laura nel primo, e di far leggere il suo Decamerone dalle femminette nel secondo, non avesse lor fatto nascere il pensiero di divenire scrittori.

Se non che siffatto donnesco ascendente, come giova a far germogliar il gusto, e perfezionarlo, così serve non poche fiate a corromperlo. Ciò allora adiviene quando i licenziosi costumi d'un secolo, rallentando tutte le molle del vigore negli uomini, ripongono in mano alle donne quel freno, che la natura avea ad esse negato: quando una gioventù frivola, e degradata sagrifica alle insidiose tiranne della

loro

loro libertà insiem col tempo, che perde, anche i talenti, di cui ne abusa: quando gli autori veggonsi costretti a mendicar la loro approvazione se vogliono farsi applaudire da un pubblico ignorante o avvilito: quando i capricci della moda, della quale seggono esse giudici inappellabili, mescolandosi nelle regole del Bello, fanno perder il gusto delle cose semplici, perchè non si cercano se non le stravaganti: quando ci è d'uopo impicciolire gli oggetti, e le idee per proporzionarle agli sguardi delle saccenti, che regolano imperiosamente i giudizj e la critica di tanti uomini più femmine di loro: quando bisogna per non recar dispiacere ad esse, travisar in ricciutelli parigini i sublimi allievi di Licurgo, o impiegar il pennello grandioso d'un Michelagnolo a dipignere i voluttuosi atteggiamenti di qualche Taide: in una parola quando i Genj fatti per illustrar il suo secolo e per sovrastarlo sono malgrado loro sforzati a preferire lo stile d'un giorno, che nasce e muore, come gli insetti efimeri, alle bellezze maschie e vigorose altrettanto durevoli quanto la natura, ch'esprimono. Tali furono a un dipresso le ascose cagioni, che fecero degenerare la poesia,

e la

e la lingua dopo i secoli d'Alessandro, e d'Augusto, e che corruppero ogni bella letteratura in Italia dopo il cinquecento. Felici le arti, e le lettere se di tal rimprovero potessero incolparsi soltanto i passati secoli, senza che nulla avessimo a rammaricarci pel nostro!

CAPITOLO TERZO.

Perdita della musica antica. Origine della musica sacra in Italia. Pretese scoperte di Guido Aretino, e di Giovanni Murs. Rappresentazioni de' secoli barbari. Paralello fra esse, e quelle dei Greci. Progressi, e cangiamenti del Contrappunto.

La universale ignoranza, che oppresse l'Italia dopo la venuta de' barbari, comechè danni gravissimi recasse a tutte le arti e le scienze, di niuna fece peggior governo che della musica. Le cagioni di cotal singolarità sono assai chiare. Avanti che la Religione Cristiana succedesse per divino consiglio agli errori del Gentilesimo, il fior della musica antica si ritrovava

vava o negli inni, che cantavansi a' falsi numi ne' loro templi, o nelle drammatiche rappresentazioni, che si facevano nei teatri. Ora in niuno di cotai luoghi potea impararsi dai primi cristiani la musica, perchè l'uno, e l'altro erano a loro religiosamente vietati, siccome domicilj di gentilesca superstizione, e di disonestà. De' templi non vi può esser alcun dubbio circa la superstizione, e nemmeno lo sarà dei teatri per chiunque versato nella lettura degli antichi sappia, ch'essi erano altrettante scuole, ove correva il popolo per imparare la loro religione; e la loro morale. Erano altresì l'albergo della dissolutezza, poichè vi si rappresentavano le arti pantomimiche, delle quali son troppo note le oscenità e le laidezze, e noto è l'infame letto su cui obbligavansi non poche fiate le donne a comparir ignude agli occhi del pubblico, e nota è parimenti la esecrabile costumanza di privar della virilità loro i fanciulli, acciò più agili, e più snelli divenissero ne' pantomimici atteggiamenti. Nè potevano allora i cristiani una musica a lor modo inventare, perchè essendo dai gentili ferocemente perseguitati, vedeansi astretti, se volevano celebrar gli uffizj divini, a ragu-

gunarsi nei sotterranei delle case, o nelle caverne, od in luoghi ermi, e selvaggi, dove usavano di canto sommesso, e timido senza strepito di strumenti, i quali il disagio loro, e la povertà mal comportavano, e che avrebbero col romore il solitario loro ritiro agevolmente scoperto. Attalchè, quando i cristiani divennero padroni de' paesi dianzi posseduti dai gentili, si trovarono quasi affatto sprovveduti di musica, qualora non vogliamo con siffatto nome chiamare il canto de' salmi, che poco differiva dalla pronunzia ordinaria, o quello degli inni, che eseguivasi a due cori da' Terapeuti, spezie di Monaci Orientali, che da alcuni eruditi sono stati, non so se con tutta la ragione, confusi coi cristiani del primo secolo.

La venuta delle nazioni settentrionali apportò in seguito totale rovina. Que' popoli frammischiando i loro rozzi idiomi alla purità del latino discorso, alterando le terminazioni de' vocaboli, togliendo ai nomi, ed ai verbi la propria inflessione, aggiugnendo in sua vece frequenza d'articolazioni aspre, di consonanti ruvide profferite con voci sorde, e confuse, non potevano far ispiccare il canto loro in altra maniera, che

rin-

rinforzando il suono delle vocali per nasconder alla meglio la durezza, e l'abbondanza di esse consonanti. Cotal rinforzamento unito alla più lunga dimora della voce sulle rispettive sillabe, che ne era una conseguenza, fece rallentar tutti i tuoni, frapporre più lungo intervallo tra i passaggi non meno di sillaba a sillaba che di suono a suono, e alterar così la durata de' tempi tanto nella poesia quanto nella musica. Si tolse conseguentemente alle sillabe il loro quantitativo valore, e alla prosodìa i suoi piedi; si smarrì ogni idea di poetico ritmo, che aggiugnea cotanta forza alla melodìa, e si perdette la misura musicale, che era colla prosodìa, e col ritmo strettamente congiunta. Così rovinò il sistema poetico, e musico degli antichi in vece del quale nuova poesìa successe barbara, e rozza, che tutta la sua vaghezza traeva dal definito numero delle sillabe in ogni verso, e dall'accoppiamento delle desinenze simili da loro chiamate rime, e nuova musica parimenti, la quale fu ben tosto una serie nojosa, e lenta di passaggi spogliati d'ogni dolcezza, senz'altra melodìa, che quella che poteva nascere dalla forza, e dalla durazione de' suoni.

L' Ita-

L' Italia per particolar dolcezza d' accento, e per essere stata la sede principale della musica antica ne' paesi dell' Occidente conservò una superiorità dichiarata in questo genere sugli altri popoli dell' Europa. In fatti nelle lettere di Cassiodoro si legge, che Clodoveo conquistatore delle Gallie, desiderando d' avere appo se musici pregievoli, i quali *sollazzassero la gloria della possanza sua*, come s' esprime l' originale, scrisse a Teodorico Re d' Italia acciocchè gli mandasse alcuno di que' musici, ch' erano alla sua Corte. Teodorico il compiacque, mandandogli uno de' più valenti, che vi fossero, e soggiungendo, che glielo spediva affinchè *temperasse colle soavi modulazioni i feroci petti de' gentili*. I latini, avendo perdute per un concorso di circostanze, delle quali a me non s' appartiene il parlare, molte parti della musica greca, aveano parimenti perduti molti segni musicali, ovvero siano note, che usavano i greci. Sant' Ambrogio ampliò il canto fermo, o vogliamo dire canto ecclesiastico usato nella Chiesa fin dai primi secoli: lo che ei fece raccogliendo gli scarsi, ma pregievoli frammenti della musica greca guasta, e mal concia, come era a suoi tempi, e tras-

e trasferendoli al culto divino nella Chiesa di Milano. Così il canto fermo nella sua prima origine era il perfetto genere chiamato diatonico degli antichi, il quale, o per la maggior divozion de' cristiani, o per la naturale sua semplicità era più atto a commuovere di quello, che sia la sfoggiata pompa della musica presente. Ne faccia testimonianza il pianto, che il canto Ambrogiano espresse dagli occhi di Sant' Agostino, come narra questi nelle sue confessioni. San Gregorio Papa, rigettando molte cantilene parte venute dai Barbari, e parte licenziose che dalla musica effemminata dell' Oriente s' erano propagate per l' Italia, creando delle altre più degne; o traendole con giudiziosa scelta dall' uso delle altre Chiese greche, e latine, compose e formò l' antifonario per uso della musica sacra. Aggiunse a questa maggior pompa, e magnificenza San Vitaliano, istituendo un coro di musici romani, che Vitaliani furono detti dall' istitutore loro, come fece anche Leone Secondo, e San Damaso spagnuolo, a cui di molto fu debitrice a' suoi tempi la musica. Qualche secolo dopo, cioè a' tempi di Papa Adriano s' eccitò la tanto celebre lite fra i cantori romani, e fran-

cesi circa il primato del canto, volendo questi introdurre in Italia la loro rozza maniera di modulare, vantandosi quelli all'incontro di essere i soli, e veri maestri della musica perchè seguitavano la scuola di San Gregorio, ed onorando i loro rivali col modesto titolo d'ignoranti, zotici, e somiglianti ai bruti animali. La disputa divenne sì viva, che lo stesso Imperador Carlo Magno dimorante allora in Roma, comecchè poco s'intendesse di tali affari, ebbe bisogno d'interporre la sua autorità per placargli, sentenziando poscia a favor de' romani contro ai proprj sudditi, anzi mettendo questi sotto l'insegnamento dei primi. Pochi esempj ci somministra la storia di simili decisioni date da un Principe vittorioso nello stesso paese conquistato da lui, nè può attribuirsi la condotta di Carlo in tal circostanza, che a somma venerazione per le cose di Roma, e forse anche al bisogno, che aveva di amicarsi i romani per assicurar maggiormente in Italia la sua possanza. L'uso dell'organo introdotto in Roma assai prima, obbliato per qualche secolo, e poi rinovato verso la fine del secol nono accrebbe gran lustro alla musica ecclesiastica. L'antico scritto-

re,

re, che racconta il dissidio tra francesi e romani, dice, che Adriano Pontefice mandò in Francia maestri i quali fra le altre cose gli istruissero nell'organare *in arte organandi*. Il Muratori da tai parole pretende ricavare, che l'organo fosse molto tempo avanti conosciuto in Italia (*a*), e il Cavalier Tiraboschi coll'Abate Bettinelli strascinato da sì gran nome pronunzia anch'egli la medesima cosa. Mi si permetta scoprir l'abbaglio di questi critici. *Organari* nello stile degli scrittori del basso secolo non vuol dire suonar l'organo, nè fabbricarlo, nè cosa, che s'assomigli: significa inserire alcune terze nel progresso del canto fermo cantato all'unisono in maniera per esempio, che mentre una parte del coro cantava queste quattro note *ut*, *re*, *si*, *ut* l'altra parte cantava al medesimo tempo *ut re*, *re ut*. (*b*) Altre significazioni di quella parola tutte diverse dal senso de' citati autori possono vedersi presso Giambattista Doni (*c*).

(*a*) Tom. I. Dissert. 2. compendiate dal Nipote.
(*b*) Rousseau: Dictionnaire de musique. Article *Organiser*. (*c*) Trattato del perfezionar le Melodie.

Per quasi i due secoli susseguenti, tempo, in cui, per valermi della energica espressione d'un moderno scrittore l'Europa *restò come il gran Corpo del Ciclope privo dell'occhio*, la musica giacque nell'estremo avvilimento affidata a musici imperiti, che credevano di seguitar Boezio senza comprenderlo, ed a cantori più ignoranti ancora, i quali pronunziavano a caso delle parole non intese da loro senz'altro ajuto, che la memoria, nè altra regola d'intuonazione che il loro rozzo ed imbarbarito orecchio. Guido Aretino Monaco della Pomposa, che fiorì dopo il mille, è in que'tempi tenebrosi ciò, che nel mare agli occhi de'naviganti smarriti è una torre, che veggasi biancheggiar da lontano. Egli vien creduto comunemente il fondatore, e il padre della moderna musica. I suoi meriti principali sono d'aver migliorata l'arte del cantare, ampliata la stromentale, gittati i fondamenti del contrappunto, e agevolata la via a imparar presto la musica troppo per l'addietro spinosa e difficile. In contraccambio di tanti pregi egli menò una vita infelice calunniato dalla ignoranza, perseguitato dalla invidia, e costretto a fuggirsene altrove da quei Monaci stessi, ch'egli

ono-

onorava colle sue virtù, ed istruiva coi suoi rari talenti. Ma il favore del suo secolo, e dei posteriori verso di lui il ricompensò abbastanza delle vessazioni sofferte nel chiostro. La gran fama acquistatasi, e la scarsezza dei monumenti hanno fatto sì, che attribuite gli vengano tutte le scoperte, delle quali s'ignora l'autore, come già fecero gli Egiziani col loro Teutes, e col loro Mercurio. Niuno, cred'io, pretenderà, che mi trattenga a tutte narrarle minutamente, potendosi ciò ampiamente vedere in altri Autori, che ne parlano più di proposito; aggiugnerò bensì, che gran parte di esse scoperte non hanno altro fondamento se non quello appunto della comun tradizione. Si dice per esempio, che Guido fosse il primo a inventar le righe, e a collocarvi sopra i punti, affinchè colla diversa posizione di questi s'indicassero gli alzamenti, e gli abbassamenti della voce; ma ciò si niega a ragione dal Kirchero nella Musurgia, poichè oltre il parlar Guido nel suo micrologo di essi punti, e righe, come di cose note, e non mai inventate da lui, egli è certo, che si trovano esempj dell'uno, e dell'altro fin dai secoli no-

ſto, e decimo. (a) Si pretende, ch'egli aggiugnendo al diagramma, ovvero sia scala musicale degli antichi, che costava di quindici corde, la senaria maggiore, abbia accresciuta di cinque corde di più la scala musicale, ed ampliato per consequenza il sistema. Ma oltrachè una falsità è il dire, che il sistema musicale dei greci non avesse se non quindici suoni, essendo chiaro, che le pretese aggiunte del monaco italiano altro non avrebber fatto che restituire il diagramma alla sua antica estensione o piuttosto non giunsero neppure ad uguagliarlo, come dimostra evidentemente il Meibomio (b), certo è, che siffatta restituzione, o ritrovamento non è di Guido, ma d'un altro autore anteriore a lui di più secoli, le parole espresse del quale si rapportano dall'eruditissimo Isaacco Vossio (c). Si tiene anche per sicuro comunemente ch'ei fosse il primo a ritrovare la Gamma, ovvero sia quella ta-

(a) Veggasi Don Placido Federici Monaco Casinatense *in Hist. Rerum Pomposianarum* Tom. I p. 298.

(b) Note all'Introduzione armonica di Euclide T. 1, pag. 51.

(c) *De poematum cantu, & viribus ritmi p.* 91.

tavola, o scala, sulla quale s'impara a dar il lor nome, e a intuonar con giustezza i gradi della Ottava per le sei note di musica *ut*, *re*, *mi*, *fa*, *sol*, *la* seguitando le diverse combinazioni, in cui esse note possono collocarsi: ciò che s'appella propriamente solfeggiare; ma per testimonianza del medesimo Guido un siffatto metodo era stato di già inventato a' suoi tempi. (*a*) S'asserisce, ch'ei precedesse a tutti nell' uso degli strumenti musicali chiamati polipettri, quali sono il Clavicembalo, la Spinetta, il Clavicordio, e più altri di questo genere; ma da nessun monumento si ricava aver egli fabbricato o inventato altro strumento che è una spezie di monocordo armonico, come egli stesso ne fa fede nel suo Micrologo (*b*).

Ma chiunque sia stato il ritrovatore, le note a' tempi di Guido Aretino, e dopo lui non servivano ad altro che a segnar colla posizione loro i gradi, e le differenze della intonazione.

K 4 Tutt'

(*a*) *Notæ autem in Monacbordio hæ sunt. In primis* Γ *grecum a Modernis adjunctum*. Nel Micrologo.

(*b*) *Monocordium quoddam armonicè constructum*.

Tutt' erano d' ugual valore in quanto alla durata, nè ricevevano a questo riguardo altra diversità, che quella delle sillabe lunghe o brevi del linguaggio, a cui s' applicavano. Ma tal diversità era poco sicura, perchè la distinzione delle sillabe in lunghe, e brevi erasi per le cagioni di sopra indicate pressochè smarrita, e molto più nella prosa de' salmi, e delle antifone priva d' ogni prosodìa, e d' ogni ritmo. Fu dunque necessario trovar la maniera di significar non solo la differenza del tono, ma anche la durazione del tempo in una nota rispetto all' altra, e ciò si fece colla diversa figura, che si diè ad esse note, la quale segnava il loro rispettivo valore; dal che ebbero origine la massima, la lunga, la breve, la semibreve, e la minima. Siffatta invenzione nacque dalla necessità di dover leggere in lontananza su' libri posti in mezzo al coro delle Chiese; onde era d' uopo il rappresentar all' occhio l' alzamento e l' abbassamento de' tuoni con segni marcati, e visibili. Se ne crede comunemente l' autore Giovanni Murs, o Muris Canonico Parigino circa il 1250, ma ciò è apertamente contrario all' asserzione del medesimo Muris, il quale nel suo libro intitolato

lato *speculum musicæ*, che si conserva inedito fra i manoscritti della Real Biblioteca di Parigi, parla delle note, e del loro valore come di cose di già conosciute a' suoi tempi. A chiunque sia versato nella teorìa musicale è ben noto, che il *modo* suppone il valor delle note, poichè quella parola riguarda la *massima*, e la *lunga*. Ora il Muris in una copia del citato codice veduta da me ci insegna, che *gli antichi dicevano esser cinque i modi*, intorno alle quale parole Prosdocimo di Bendemaldo celebre musico padovano del secolo XIV, il quale fece un lungo comento al libro del Muris, che si conserva inedito fra la raccolta di monumenti esistenti nella libreria dei RR. PP. Conventuali di Bologna, soggiugne, che siffatta opinione circa il numero dei *modi* era comune presso agli antichi, dicendo di averla ritrovata in un' opera di Francone autore, di cui ci converrà far menzione in appresso. In altro luogo facendo menzione di Guglielmo Mascardio cantore di grido a' suoi tempi, ma le cui opere, e le cui opinioni sono state avvolte insiem con tanti altri depositi delle umane cognizioni nella irreparabile dimenticanza dei secoli, attribuisce a lui l'usanza di lasciar ne

can-

canto imperfette le Brevi. O che dunque il valor delle note sia stato ritrovato dal Francone, o che riconoscasi per inventore Guglielmo Mascardio, o che debbasi, come io fortemente sospetto, risalir ancora a' tempi più antichi, certo è, che il Muris non ebbe parte in così fatta scoperta. Nè fu altrimenti, come si pretende, una sua invenzione la misura musicale, ch'era stata per secoli intieri trascurata, ma senza la quale non può trovarsi nè canto regolare nè melodìa, siccome quella, che serve a dividere i tempi esattamente, a far valere le intonazioni, a dar un significato, un ordine al tutto, come fa la sintassi grammaticale nel discorso, e che dal valor delle note principalmente deriva. Egli nella copia altre volte citata discorre alla lunga dello stato, in cui si trovava a' suoi tempi questa principalissima parte della musica. *I moderni*, dice, *usano presentemente di misura molto tarda*. Lo che è un indizio manifesto, che avanti a lui si conosceva. Non sarebbe inverosimile, che gl'italiani l'avesser trovata, sì perchè non sembra probabile, che avesser musica da tanto tempo senza conoscer quelle cose, che sono indispensabili a ben regolarla, come perchè le in-

ven-

venzioni di Guido a quelle altre agevolmente conducono. Leggendo con attenzione il micrologo di quel monaco, vi si scorgono chiaramente i semi di tante scoperte, che si riferiscono comunemente a' tempi più tardi.

Ma onde, dimanderà qualcheduno, tanta incertezza nella storia della musica? Perchè tal oscurità circa il tempo delle invenzioni, e degli inventori? Si risponde, che ciò è provenuto dalla natura dei secoli dediti alla rustichezza, e alla ferocia, dove nulla pregiavansi le opere dell'ingegno, perchè neppur si sospettava della loro utilità: dal niun commercio tra popoli confinanti, non che tra i lontani, onde avveniva, che i nuovi ritrovati nelle scienze, e nelle arti, o si smarrivano nei viaggi disastrosi, e poco sicuri, o si chiudevano nella tomba per sempre insiem col loro inventori, o si giacevano fra l'eterno silenzio delle monastiche biblioteche polverosi, e negletti: dal considerarsi in allora la musica non come un'arte di Genio, gli avanzamenti della quale dovessero interessare il lusso e la voluttà nazionale, ma come una spezie di liturgico rito, ovvero sia di pattuita ecclesiastica cerimonia, cui bastava aggiugnerne quello soltanto, e non

non più, che richiedevasi per soddisfar al bisogno: dalla mancanza in somma di scritture, e di libri, la quale vietava di poter ad altri luoghi trasmettere, e di render note le proprie invenzioni. Talmente che nulla v'ha di più comune in quei tempi quanto l'attribuire ad un Autore delle scoperte, che poi con più diligente ricerca si ritrova esser di molto a lui anteriori. Io paragonerei volentieri la storia dei secoli barbari all'orizzonte. Lo spettatore, che vede da lontano unirsi la Terra col Cielo, crede, che colà siano posti i limiti del Mondo, ma a misura ch'egli avanza il passo, l'illusione sparisce, e più non vi si trova il confine...

Che che sia di ciò, quantunque *siffatto* ritrovato incontrasse qualche contraddizione dalla parte d'alcuni, nullameno i più celebri musici d'Italia Anselmo Parmigiano, Fisifo da Caserta, Prosdocimo Bendemaldo, Marchetto di Padova con più altri l'abbracciarono avidamente, onde gran incremento ne prese l'arte del contrappunto. Altre varietà s'introdussero prima, e poi, che non a breve saggio come questo è, ma a più lunga storia si convengono. Cominciossi allora ad applicar la musica ai funerali, alle nozze,

ze, e ad altre solennità, come ancora a' Ludi, o misteri della Passione, de' quali, per essere stati in certa guisa i primi abbozzi del dramma musicale, ci convien fare più distinta menzione affinchè si vegga la rassomiglianza d' origine nella poesia drammatica di tutti i tempi.

Gli spettacoli, siccome altro non sono stati giammai se non se l' espressione de' pubblici costumi, così hanno dovuto in ogni secolo aggirarsi intorno ad argomenti conformi al genio, ed al pensare attuale de' popoli, per cui furono fatti. Senza questa massima non è possibile dar un passo nella storia filosofica delle lettere. Ora ne' tempi, e nelle nazioni, che chiamansi rozze, i principj della religione agiscono con maggior forza sugli spiriti, che ne' tempi, e nelle nazioni, che diconsi illuminate, sì perchè venendo per lo più la coltura delle arti, e delle scienze in un popolo congiunta coi progressi del commercio, del lusso, e delle altre cose, le quali necessariamente corrompono i costumi, non è facile, che i motivi religiosi abbiano gran potere, ove i vizj han troppa licenza, come perchè, essendo il carattere generale della filosofia quello di render probabili le cose più dubbiose, e di spar-

sparger dubbj sulle verità più evidenti (*a*) non è possibile ottenere, che siffatto scetticismo non si stenda anche agli oggetti più rispettabili, i quali appunto perchè sono tali, e perchè mettono a disagio le nostre passioni, si vorrebbe pure, che non esistessero. La storia di tutti

(*a*) In un' opera recente, di cui per alcuni motivi si tace il titolo e l' Autore, si mostra gran dispiacere e maraviglia di ciò che dissi in questo luogo della filosofia, e (come avviene quando s' ha più cura di render odioso uno scrittore che d' esporre le cose nel suo genuino aspetto) si è trasferita la mia proposizione dal senso particolare della filosofia applicata agli oggetti religiosi ad un senso tutto diverso, cioè a quello della filosofia, che *seguendo il corso delle nazioni forma la partizione delle Opere ragionate*. Così vorrebbesi far credere a chi non ha letto, il mio libro, ch' io porto la stravaganza a segno di condannar l' uso della filosofia nelle produzioni letterarie, non ostante che le Rivoluzioni del Teatro musicale formino una serie di pruove convincentissime del mio pensare in contrario. Indi con grande zelo s' esclama contro questa *nuova maniera di profanare il sacro nome della filosofia*. Ma siccome io non mi rendo mallevadore di ciò che altri mi fan dire, ma di ciò soltanto che realmente ho detto; così ho lasciata, come si stava la mia proposizione, la quale non ha altro senso se non che ne' secoli chiamantisi illuminati, o

tutti i tempi non è, che una riprova continuata di questa verità incontrastabile. Però gli spettacoli nel loro nascere, ovunque si formano di persè, e non per pura imitazione degli altri (nel qual caso la faccenda procede altrimenti) impresero a trattar argomenti proprj della religio-

---

o filosofici il carattere generale della filosofia applicata agli oggetti religiosi è quello di render probabili le cose più dubbie agli occhi del volgo, e di sparger dubbj sulle altre che al medesimo volgo sembrano verità incontrastabili; dalche nascono in seguito il raffreddamento del popolo verso la propria religione, e l'affettata *incuriosità* ovvero sia scetticismo dei pretesi saggi.; due circostanze che hanno caratterizzato finora, e caratterizzeranno mai sempre qualunque secolo filosofico. Lascio giudicare a chi è qualche cosa di più ch' erudito se questo mio sentimento debba chiamarsi una *profanazione del sacro nome della filosofia*, e non piuttosto una proposizione verissima appoggiata sulla cognizione dell' uomo, sulla lettura riflessa della storia, e sulla quotidiana esperienza. Tale sicuramente l' hanno creduta i più illustri filosofi d' ogni età, e tale la stimava il celebre Duclos allorchè disse nel suo profondo e sensato libro delle considerazioni sopra i costumi: *Vi sono dei principj, che non dovrebber nemmeno mettersi in questione. Havvi sempre a temere, che le verità più evidenti acquistino dalla discussione un'aria di problema poco vantaggioso per esse.*

gione di quel dato paese, come cel dimostra l' esempio di molti popoli selvaggi, degli scandinavj, de' messicani, de' peruviani, de' chinesi, e de' greci principalmente. Così dovea accadere eziandio nella prima origine delle moderne rappresentazioni, e così accadde in fatti ne' secoli barbari. I Pellegrini, che spinti dalla divozione erano andati a visitar i luoghi, ove nacque, e morì il comun Redentore, a San Giacomo di Galizia, alla Madonna di Puy, e tali altri santuarj cominciarono i primi nel ritorno loro a farsi sentire or soli, or molti insieme cantando sulle pubbliche strade cogli abiti coperti di conchiglie, di medaglie, e di croci la Passione del nostro Signore, le gesta di Maria Vergine, di San Lazzaro, degli Apostoli, ed altri argomenti sacri tratti dalla Divina Scrittura, o dalle Leggende de' Santi. Piacque al popolo cotal usanza per la novità, e per la maggior divozione d'allora, ed ecco introdotti in Germania, in Francia, in Ispagna, e in Italia i Ludi, ovvero siano i Misterj detti della Passione. Sul principio non furono se non rozzi spettacoli presentati agli occhi del popolo su i cimiterj delle Chiese, sulle piazze e sulle campagne,

gne, la qual circostanza ebber essi comune ancora colla tragedia greca, che nacque, a ciò che si dice, nelle feste di Bacco fra il tripudio e l'allegrezza degli agricoltori. Giudicandosi poscia cotai luoghi men degni, si celebrarono dentro alle stesse Chiese in Teatri a bella posta inalzati, e s'accompagnarono spesso colla danza, col canto, e col suono nelle gran solennità, o nelle nozze, o ingressi de' Principi. Un' altra particolarità onde s'assomigliavano agli antichi spettacoli è quella d'esser eseguiti, e d'aver per autori persone consecrate al servigio della religione. Ognun sà, che i primi poeti greci furono insiem sacerdoti, e che eglino medesimi recitavano al popolo i loro componimenti, il qual costume durò sul Teatro costantemente fino ai tempi di Sofocle, il primo fra i tragici antichi, che cominciasse ad abbandonarlo. Similmente fra noi le persone di Chiesa s'applicarono a siffatto esercizio, come sappiamo di molti, tra quali vanno attorno stampate le sei commedie sacre di Rosvita canonichessa di Gandersheim scritte prima del mille: si sa parimenti da un antico storico citato dal Muratori, che vi si usò dal Clero recitar in pubblico i Ludi,

come fanno in oggi gli attori, e (ciò che dilegua affatto ogni dubbio) nel decretale di Gregorio nono si asserisce espressamente, che i preti, diaconi, e suddiaconi comparivano mascherati in Chiesa a divertir il popolo con simili spettacoli (a) autorizzati qualche volta colla presenza del Vescovo.

Ma le diverse circostanze de' tempi, e de' luoghi non permisero, che le rappresentazioni sacre avessero presso a noi lo splendore, e la durata, ch'ebbero presso a loro quelle dei greci. Di ciò due ne veggo esser state le cagioni. La prima la differenza degli autori di esse rappresentazioni nei diversi paesi. L'impiego di poeta fra i primi greci era di somma importanza, e consideravasi come una delle cariche più rispettabili dello Stato. Quindi è, che la esercitavano persone scelte, le quali congiugnevano con un sommo ingegno una perfetta cognizione de-

(a) C. Cum Decorem. *Fiunt ludi theatrales in Ecclesia, & non solum ad ludibriorum spectacula introducuntur monstra larvarum, verùm etiam in aliquibus festivitatibus Diaconi, Presbyteri, ac Subdiaconi insaniæ suæ ludibria exercere præsumunt.*

degli affari politici, e delle opinioni, che conveniva istillare negli animi del popolo. Sapevano essi non pertanto trovar i mezzi più acconci a perfezionar il Teatro, e a renderlo ognor più conforme alle mire, che si proponeva il governo. All'incontro i poeti italiani de' secoli barbari erano, come quelli di tutta l'Europa, una truppa d'uomini ignoranti, e senza educazione. I Preti, che per lo più erano gli autori, e i direttori degli spettacoli, non venivano eccettuati. Si riputava dotto fra essi chi sapeva leggere, e molti ignoravano persin la maniera di scriver il proprio nome. Se alcun talora si distingueva dagli altri il suo sapere consisteva in una scienza di tenebre, che non aveva altro valore intrinseco se non quello che le veniva dato dall'altrui ignoranza, in un gergo inintelligibile, in una serie di cavillazioni egualmente oscure che inutili alla sublime religione, che e' pretendevano rischiarare. Alla dimenticanza de' veri principj di questa, tenne dietro anche quella della Morale. Giunsero non pochi fra loro a scordarsi, che la simonìa, la venere sciolta, e l'adulterio fossero peccati, e vi si trovano parecchi canoni de' concilj a que' tempi destinati

 uni-

unicamente a rammentar ai Preti quelle verità, che mai non ebber bisogno di pruova presso le nazioni più incolte. Lascio pensare qual influenza dovesse avere tanta, e sì universale ignoranza sulla formazione degli spettacoli.

La seconda cagione più sottile, e più ascosa è riposta nella natura, ed indole d'entrambe le religioni. Il Gentilesimo, almeno come si credeva dal popolo, era un sistema d'opinioni assurdo ne' principj, difettoso nei mezzi, incoerente nelle conseguenze, indifferente per la Morale, con cui niuna avea, o pochissima relazione, e ingiurioso alla divinità, la quale bisognava sfigurare per accomodarla ai capricci degli uomini. Da tanti errori le belle arti ritraevano gran vantaggio per la loro perfezione, e progressi: merito assai tristo per una religione, l' oggetto della quale debbe esser quello d'assicurar all'uomo la felicità della vita presente, e della futura, e non di regolare lo scalpello dello scultore, o di porger materia alle bizzarre fantasìe d'un bello spirito. L'immaginazione madre dell'entusiasmo avea nella Grecia fabbricato tra il cielo e la terra un palazzo di splendente cristallo, ove trasparivano idoleggiati sot-

to le forme più ridenti la natura, gli uomini, e i numi. Ove il culto religioso fomentava le passioni in vece di reprimerle, gli oggetti di esse passioni doveano deificarsi: conseguentemente leggiamo, che la bellezza de' fanciulli, e delle donne riscuoteva onori divini; che Venere, Ganimede, Ebe, Adone, e le Grazie furono posti ne' seggi celesti, e che le meretrici perfino ebbero altari, e feste a lor nome. Ove gli Dei lasciando ai filosofi la cura d'ammaestrar gli uomini nella Morale, si prendevano soltanto il pensiero di divertirli, inventando i balli, i suoni, i versi e la maniera di coltamente parlare, la poesia, la musica, il ballo, l'eloquenza, e tutte le Belle arti dovevano riguardarsi come oggetti celesti da pregiarsi sopra qualunque cosa terrena. Perciò mentre s'andava a prender le regole di vivere costumatamente da Socrate povero, e dispregiato Ateniese: mentre le leggi politiche si sforzavano di riparare colla saviezza loro ai danni cagionati dalla religione: mentre la filosofia s'opponeva con man vigorosa alla influenza de' vizj protetti dal Cielo; in questo mentre, io dico, si vedeva Giove padre degli Dei dipinto ne' pubblici templi della medesima Città

colla lira in mano, s'adoravano Castore, e Polluce per aver i primi istituita la danza, veniva onorato Mercurio come inventore della eloquenza, e si dava a nove vergini Deità, la singolar incombenza di presiedere alle canzoni. Ove le passioni avevano in Cielo la loro difesa, e le arti il loro modello, ben si vede qual entusiasmo dovea accendersi in terra per coltivar queste, e ingentilir quelle favoreggiato poi dagli usi politici, e ravvivato dalla possente influenza della Bellezza principio comune delle une, e delle altre.

Di più: in una religione, che parlava molto ai sensi, e pochissimo alla ragione, e che rappresentava l'Essere supremo sotto velami corporei, gl'Iddj non si distinguevano molto dagli uomini: anzi, ponendo mente alle assurdità e ai vizj attribuiti a loro dai poeti, chiunque avea fior di senno dovea pregiare assai più un vile schiavo virtuoso, che non gli oggetti della pubblica venerazione. Epitteto colla sua gamba fracassata faceva arrossire tutti gli Dei d'Omero, e giustificava pienamente il preteso paradosso degli Stoici: *che il Saggio è superiore a Giove*. Perciò la divinità, come veniva consi-

de-

derata dal volgo, nulla perdeva del suo esposta sulle scene. Gli spettatori non vedevano tra essa e loro quella distanza infinita, la quale, togliendo ogni proporzion fra gli estremi, rende inapplicabile qualunque teatrale imitazione. Sapevano essi dalla pubblica tradizione, che la natura loro non liberava gli Dei, nè i Semidei dagli affetti perversi, e dalle inclinazioni, onde vien tante volte l'umana debolezza agitata e sconvolta, cosicchè potevano prender interesse nelle vicende loro, come noi lo prendiamo nelle sciagure di Zenobia, e di Mitridate. Nè troppo era strano anche il deriderli sulle scene, come vediamo pur qualche volta aver fatto Aristofane. Basta leggere nel primo atto d'una delle sue commedie intitolata *le Rane* il burlesco, e licenzioso dialogo tra Ercole, e Bacco per conoscere qual conto facessero degli Dei tanto il poeta, che metteva in bocca loro simili oscenità quanto il popolo, che ne applaudiva. Nè minori prove d'irreverenza si trovano ne' poeti tragici. Fra le altre sentasi le bestemmie, che fa dir Euripide ad un suo personaggio;

Ah! di sicuro
Nulla è quaggiù. Non della gloria il lampo,

 Non

Non la fortuna toglieran, che l'uomo
Misero in fine non divenga. I Numi
Turban le cose, negli umani eventi
Confusion, disordine mischiando,
Perchè dell' avvenir nulla sapendo
Siamo costretti a venerarli.. (a).

Al che s'aggiugne, che avendo il Gentilesimo presi i suoi fondamenti nella storia greca, il rappresentar sul teatro le opinioni religiose era lo stesso che richiamar il popolo alla ricordanza, e all'ammirazione de' fatti patriotici, e conseguentemente risvegliar in esso l'amore della libertà, e della patria, virtù delle più utili per tutto altrove, ma necessarissime nella costituzione de' greci, i quali aveano scacciati i Re per divenir repubblicani. Così gli spettacoli, le belle arti, la politica, e la religione erano talmente legati fra loro, e, per così dire, innestati, che non poteva alcuno di tali oggetti cangiarsi senza che tutti gli altri non se ne risentissero. Ed ecco il perchè le rappresentazioni sacre ebbero in Grecia sì lunga durata, e di tal importanza furono considerate.

Tut-

(a) Nell' Ecuba.

Tutto l'opposto avviene fra noi. Il cristianesimo, quella religion santa, che trae dal Cielo la sua origine, ci dà della natura divina, e delle cose che le appartengono, una idea troppo rispettabile perchè possano servir sulla scena di spettacolo agli uomini. Incomprensibile ne' suoi misterj, perchè le operazioni dell' Esser infinito oltrepassano la debole potenza della finita ragione, esso ricava maggior motivo di venerazione della sua medesima oscurità.

Profonda e chiara, tenebrosa e vera.

Legato intimamente colla morale, cui serve di sostegno, e di guida, ha per iscopo principale il reprimere le ribellanti passioni, atterrando l' idolo dell' amor proprio. Unicamente occupato nel procurar all' uomo la felicità eterna, per cui la vita temporale non è che un breve e fuggitivo passaggio, raccomanda la pratica delle virtù, che a tal fine conducono. La rinunzia a tutti i piaceri del secolo, l' annientamento di se medesimo, il timore d' un Dio, che ovunque è presente per esaminare le più ascose rivolte del cuore, la perpetua ricordanza della morte, e del suo futuro destino, in una parola la sublime, e salutare tristezza di questa vita

ta per guidare nell' altra ad un' allegrezza interminabile; ecco il vero spirito del cristianesimo. Beati coloro, che sanno sparger lagrime in questa valle di pianto! (a) Basta la semplice esposizione dei fatti per capire quanto la rappresentazione di essi divenga impropria sul teatro, ove la libertà degenera sì spesso in licenza, e l' allegrezza in tripudio. Non potendo sollevar gli sguardi del volgo fino alla grandezza delle cose rappresentate, egli è d' uopo abbassar queste per avvicinarle agli occhi suoi, accomodar la natura divina alle passioni degli uomini, e far un materiale spettacolo della più spirituale fra tutte le religioni. Perciò gli argomenti sacri debbono degenerare in assurdità ovunque la religione, e il teatro formano due oggetti separati, come avviene presso di noi, poichè il dissipamento dell' uno s' oppone incessantemente alla santità dell' altra. . . . .

. . . . Le

(a) *De la foi d' un Chrétien les Mysteres terribles*
D' ornements égayés ne sont point susceptibles.
L' Evangile à l' esprit n' offre de tout cotès,
Que pènitence à faire & tourmens mèritès.
Boileau Art. Poetique Chant. 3.

Le notizie rimasteci di cosiffatti Ludi, o Misterj la mia osservazione mirabilmente confermano. Giova fermarsi alquanto sopra di essi per conoscere i varj costumi de' secoli, e fin dove possa giugner l'abuso che fa talvolta l'uomo degli oggetti più rispettabili.

Memoranda sarà mai sempre la festa detta *dei Pazzi* celebrata per molti secoli in quasi tutta l'Europa, dove le più ridicole rappresentazioni si framischiavano a delle cerimonie cotanto licenziose che sarebbero affatto incredibili se attestate non venissero da un gran numero di scrittori saggi ed accreditati. Nelle Chiese cattedrali si sceglieva ogni anno colui che dovea presiedere alla festa col titolo d' *arcivescovo dei pazzi*, e in qualche luogo gli si conferiva il nome di *papa*. La consecrazione si faceva colle formole più ridicole. L'eletto si metteva indosso le insegne proprie del Personaggio, cui rappresentava, e si vedeva il venerabile corifeo benedire pubblicamente il popolo ora colla mitra in capo, e la croce davanti, ora colla tiara. Nel giorno in cui si presentava in pubblico per la prima volta, il suo elemosiniere conferiva agli ascoltanti le indulgenze a nome del padrone

drone pronunziando in tuono grave e serioso certi versi, il cui senso era il seguente: *Da parte di Monsignor Arcivescovo che Domenedio mandi a tutti voi un malanno al fegato con un paniere colmo di perdoni, e due dita di rogna sotto il mento*. La rubrica del secondo giorno era questa: *Monsignore ch' è presente, vi dona venti panieri pieni di dolori ai denti, e aggiugne agli altri donativi già fatti quello della coda d' una carogna*. Un siffatto Pontefice doveva tenere presso di se dei Ministri non dissimili a lui, e questi erano i preti della stessa Chiesa. Ne' giorni che durava la festa (cioè dal Natale insino all' Epifania) tutti assistevano all' uffizio divino in abito di maschera o di commedia. Alcuni si vestivano da Pulicinella, altri da pantomimo, altri da donna, e parecchi si lordavano il viso con varie sozzure affine di movere il riso, o di far paura agli spettatori. Non contenti di cantare nel coro delle poesie disoneste in vece dei salmi, si pigliavano ancora il trattenimento di giuocar ai dadi sopra l' altare, di mangiare e bere presso al sacerdote che celebrava la Messa, di mettere degli escrementi negli incensari, e di profumare il popolo con siffatta odorosa genti-

ti-

tilezza. Terminati i divini uffizj, correvano pel tempio come forsenati, o si mettevano a saltare e ballare con tale impudenza che alcuni restavano ignudi in presenza di tutti. Talvolta i secolari si mischiavano fra il clero per averne anch' essi l' onore di rappresentare un qualche personaggio nella commedia. La farsa per il comune si recitava nell' atrio o cimeterio della Chiesa. Ivi si tosavano i capegli, e si radeva la barba al Prete che più si fosse distinto nella festa. Si faceva dopo apparire in iscena un asino abbigliato con una gran cappa che arrivava fino in terra, d' intorno la quale gli Attori cantavano *bè messer asino bè* replicando più volte la stessa cantilena a due cori, e imitando negli intercalari il raglio di quel vezzoso animale. Il resto consisteva in dialoghi pieni di laidezze insipide e grossolane. Uno scandalo così enorme durò più d' ottocent' anni in Francia in Ispagna, in Inghilterra, in Germania, e in Italia, e prese voga persino nei monisteri dei frati, e delle monache. E ciò che dovrebbe recare stupore (se pur v' ha qualche cosa che debba recarlo a chi conosce la natura dell' uomo, e la debolezza inconcepibile delle sue facoltà) si è che cotali stravaganti

fol-

follìe sembravano agli occhi di quella gente tanto conformi allo spirito del cristianesimo che chiunque osava vituperarle, era tenuto eretico e degno di scomunica. Non vi mancavan nemmeno degli apologisti, che in aria posata e ragionatrice ne istituissero le difese. Si può credere che i loro argomenti erano egualmente sensati che la loro causa. Un francese dottore in teologia giunse a sostenere in una pubblica tesi, che la surriferita festa era non meno grata al nostro Signore di quello che fosse alla Madonna la festa della sua Concezione. *Diffatti* (dicevano essi, appigliandosi a quella ragione, ch' è stata mai sempre lo scudo della ignoranza, e il baloardo del fanatismo) *i nostri Maggiori persone illibate e santissime, la celebravano, perchè non dovremo celebrarla ancor noi? Tutti gli uomini abbiamo una dose di pazzia che ha bisogno di svaporarsi; non è forse meglio, che si fermenti nel tempio, e sotto gli occhi dell' Altissimo che fra le domestiche mura? Il liquore della saviezza è troppo forte, noi siamo dei vasi troppo gracili per contenerlo, e però fa di mestieri dar un pò d' aria a cotesto vino a fine di scemarne il vigore, perchè non*

si

si renda nuocevole, come fanno i cantinieri nella cantina. (a)

Ma venendo ai Ludi propriamente detti, la prima rappresentazione di cotal genere che sappiamo esser stata fatta in Germania intitolata *Ludo Pascale della venuta, e morte dell' Anticristo* altro non era, se crediamo all' elegante, e dotto Cavalier Tiraboschi, se non se un drammatico guazzabuglio, ove *veggonsi apparire nella scena il Papa, e l' Imperadore con più altri Sovrani d' Europa, o d' Asia, e l' Anticristo accompagnato dall' Eresia, e dalla Ipocrisia, e persino la Sinagoga col Gentilesimo, che anche essi ragionano* (b). Tale fu ancora un altro spettacolo rappresentato in Firenze, da quei del Borgo San Friano l'anno 1304, ove fecer comparire l'inferno con uomini contraffatti a guisa di demonj, ed altri che avevano la figura d' anime ignude, le quali erano tormentate dai pri-

(a) Chi amasse d' informarsi più minutamente intorno a festa cotanto singolare, vegga il libro intitolato *Mèmoires* de du Tillot *pour servir à l' histoire de la fête des fous* stampato in Losanna.

(b) Storia della Letteratura Italiana Tom. 4. Lib. 3. Cap. 3.

primi con fuochi, ed altre pene orribili a sentirsi, come si racconta più alla distesa dallo storico Giovanni Villanni (*a*). Il Quadrio fa menzione d'un altro intitolato il *Costantino*, dove si leggeva una pistola di San Paolo, e alla fine si cantava il *Te Deum*. Nel secolo decimoquinto si recitò nel Delfinato *l'Epulone* dove Asmodeo diavolo della lussuria, e Pluto diavolo delle ricchezze compariscono avanti il tribunale del Padre Eterno per accusar il ricco Epulone, che si sta in ginocchione innanzi al giudice. L'Angelo Custode è il difensore, e quasi era sul punto d'ottener la liberazione, allorchè giugne San Lazzaro, il quale informandosi del giudizio, si volta dicendo:

Che! Messer Padre Eterno, (*b*)
Voi tu dunque salvare
Di Belzebutte un germe, un mascalzone,
Spilorcio, e crapulone,
Che va per le cucine
Le pentole fiutando, e del Profeta

Se

(*a*) Lib. 8. c. 70.

(*b*) L'originale francese dice: *Quoi! Sir Père Eternel*.

Se qualchedun gli parla, o della legge,
La pancia Ei si tasteggia, e poi risponde:
Che legge? Che Mosè?
Il Pentateuco mio questo è alla fè.

Conseguentemente a tante accuse il Padre Eterno comanda ai diavoli, che sel portino in *gehenniam ignis*, ond'essi partono via pieni di giubbilo. Si cangia la scena, e comparisce Satanasso in trono con gran forcone in mano in vece di scettro, avanti al quale Asmodeo presenta Epulone, intuonando certi versi i più ridicoli del mondo.

Un'altra si rappresentò in Milano, dove compariscono in iscena Annibale, San Giorgio, e Gedeone, altercando insieme per sapere chi fosse il più bravo fra di loro. Sopragiugne Sansone con una gran mascella scarnata sotto il braccio, e sfida tutti tre a duello. Dalila, che arriva, sviene per la paura, e i colpi finiscono ballando insieme una pavaniglia.

La *Tentazione* fu il titolo di un'altra, che si recitò in Siviglia l'anno 1498, nella quale il Diavolo vestito da Zoccolante va per tentare un Eremita per nome Floriano. Disputa con lui sull'astinenza, e sull'Incarnazione, sul qual pro-

posito il Diavolo cita San Tommaso, ed Averroe. Vuol poi dargli a mangiare del pane, e del cacio, che porta nella manica per fargli rompere il digiuno, ma Santa Melania comparisce a Floriano in forma d'una vecchia, e gli fa vedere le piccole corna, che il Frate porta sotto il cappuccio. L'Eremita allora cava fuori una gran Croce, veggendo la quale il Diavolo piglia la figura di porco, e va via grugnendo.

In una rappresentazione francese intitolata la *Resurrezione* s'introduceva il Padre Eterno dormendo, e un Angelo, che viene a destarlo con queste parole: *Eterno Padre, voi avete il torto, e dovete vergognarvene. Il vostro dilettissimo Figlio è morto, e voi dormite come un ubbriaco.* P. E. *Come! Egli è morto?* Ang. *Da uomo d'onore.* P. E. *S'io sapeva niente, che il Diavolo mi porti.* (a)

Tali

(a) Siccome potrebbe credersi da tal'uno, ch' io volessi fingere rapportando cosa cotanto spropositata, così mi sembra opportuno l'addurre le parole originali.

Ang. *Père E'ternel, vous avez tort,*
Et devriez avoir vergogne:

Vo-

Tali furono in somma quasi tutte le rappretazioni, delle quali la storia ne somministra memoria in Europa ripiene, cioè, di bizzarre allusioni, d' allegorie grossolane, di spettacoli sconci, che meritarono replicate volte le censure della Chiesa, e nominatamente del Papa Innocenzo III, che le proibì. Ma ripullularono esse di nuovo col medesimo carattere di stravaganza e d'assurdità anche ne' più colti secoli, e in quelle nazioni altresì, che si distinguevano nelle utili cognizioni, ed ottimo gusto. Un esempio ci fornisce l' Italia, nella quale in mezzo alla luce del cinquecento fu istituita in Roma la Compagnia detta del Gonfalone col solo fine di rappresentarvi annualmente i Misterj della Passione. In Ispagna, dove le antiche usanze durano più lungo tempo che per tutto altrove, si conservò fino a' nostri giorni il costume di eseguire siffatte rappresentazioni benchè trasferite

 dalla

Votre fils bien-aimé est mort,
Et vous dormez comme un yvrogne.

P. E. *Il est mort?*

Ang. *D' homme de bien.*

P. E. *Diable emporte qui en savait rien.*

dalla Chiesa in Teatro col titolo di *Autos Sacramentales*, ed abbellite coi più vaghi colori della poesia, e di superbe decorazioni. Il fecondissimo, e pressochè subitaneo ingegno del Vega ne compose fino a quattrocento. Molti tomi ne scrisse anche il Calderon poeta drammatico, cui l'Europa non avrebbe forse avuto l'eguale se la regolarità corrispondesse in lui alla invenzione, la dilicatezza all'intreccio, la sensatezza del gusto alla forza e fecondità dei caratteri. Il progresso dei lumi ha finalmente da qualche tempo fatto andar in disuso simili divertimenti.

Ritornando al nostro proposito, e raccogliendo in breve quanto a noi s'appartiene, quattro furono i gradi, o l'epoche dell'accrescimento della musica sacra. Il primo quel semplicissimo, il quale altro non comprendeva se non se le prime rozze melodie degl'inni, e de'salmi. Il secondo, in cui s'inventarono parecchie sorta di canto, che durano fino al presente, come sarebbe a dire, l'antifone, gli introìti, le sequenze, i responsorì, le prefazioni, e tai cose, che s'alterarono coll'andar del tempo considerabilmente. Il terzo, ove s'inventò il contrappunto chiamato

to *a mente* nato frà il duodecimo secolo, e il decìmoterzo, cioè, quando sopra le sillabe, e le antifone principalmente di quelle, che appartengono a gl' introiti, i compositori si fermavano saltellando con moltiplicità di consonanze secondo le parti di ciascuno con piacere bensì dell' orecchio, ma colla rovina, e lo sterminio delle parole. Cotal abuso di consonanze, e di dissonanze introdotte nella musica ecclesiastica servì a infrascarla a segno, che Papa Giovanni XXII si vide astretto a proibirne la maggior parte, e a determinar il numero, e la qualità di quelle, che potevano usarsi, come fece con Bolla espressa, che trovasi fra le Stravaganti. Il quarto, ove s' introdusse il contrappunto *fugato*, cioè, una serie di suoni più difficili, e più carichi di fughe,, ed altri artifizj. Imperocchè appena cominciò a rilasciarsi la modestia, per così dire, dell' antica musica o per troppa indulgenza di coloro che presiedevano alle cose sacre, o per ismodata licenza dei musici, non vi fu argine o regola alcuna, ma mille nuove spezie s' introdussero di modulazioni, di echi, di repetizioni, e di troncamenti di parole: pei quali mezzi la musica ecclesiastica degenerò in isconvenevolezza

e in licenza incredibile, accelerata maggiormente coll'uso di applicar l'armonia ad una lingua morta, il cui significato non comprendendosi dal volgo non poteva lasciar nell'animo quelle traccie profonde d'affetto, che vi si dovrebbono imprimere. E come spesso accadeva che neppur i maestri di cappella intendessero il latino, così non poche fiate scambiavano il motivo adattando una musica sciolta e vivace ad un sentimento grave e patetico, ovvero esprimendo con movimenti tardi parole, che indicavano celerità, e brio. L'ignoranza di quei tempi fece altresì, che i poeti destinati a comporre i Motteti, o gli Inni li lavorassero senza la menoma idea di buon gusto, ond'è, che ricercavansi da loro le parole più barbare, s'usavano i metri più esotici mai non ricevuti nell'idioma latino, e si riempivano di sentimenti inettissimi, o incompatibili fra di loro (*a*). Da ciò ne risultava altre-

(*a*) Per esempio nel seguente Motteto uno de' più famosi tra quelli dell'antica musica: *Peccavi, Domine, miserere mei: te diligit anima mea: te quæsivit cor meum. Ergo mi Jesu, mi Creator, mi Salvator, dimitte culpas, parce peccatis meis* ec. Egli è chiaro, che

tresì che il popolo da una banda, e i migliori spiriti dall'altra disgustati dal misero strazio, che si faceva della poesia, della musica, e del buon senso, preferivano all'armonia destinata al culto dell'Altissimo le voluttose cantilene del secolo, le quali a poco a poco ebbero in Chiesa la preferenza. Allora pervenuti al colmo gli abusi, se ne avvidero i supremi regolatori delle cose sacre del danno, che poteva risentirne la religione, contro cui nessun colpo si può scagliar più funesto di quello, che le viene indirizzato dalla corruzion del costume. Però il Pontefice Marcello Secondo avrebbe scacciata vergognosamente dai templi la musica, come cosa profana, se il celebre Luigi Palestrini trattenuta non avesse l'imminente proscrizione, componendo la

 sua

che un bravo compositore se ne dovrebbe trovar imbarazzato per adattarvi sopra un Motivo, che avesse quella unità musicale senza cui non produrebbe il suo effetto. Imperocchè il primo inciso *Peccavi*, *Domine*, *miserere mei* tutto spirante compunzione e mestizia è d'indole affatto diversa del *te diligit anima mea*, nel quale spicca un'amorosa tenerezza, come il *te quæsivit cor meum*, ch'esprime uno slancio d'amore, non ha niente che fare col *demitte culpas*, che si dovrebbe render in tuono d'umiliazione.

sua Messa, ove si vede adombrata la decenza, e maestà, che conviensi ad una musica sacra.

Se non che l'esempio di questo grande Armonista non ha avuta alcuna influenza nell'Italia dove la musica ecclesiastica con discapito della religione, con iscandalo degli esteri, e con irreparabile jattura del buon gusto dura sul medesimo piede dopo due secoli, non ostanti alcune rispettabili eccezioni, che, per esser poche, non bastano a derogare al costume generale. Le insinuanti e vivaci modulazioni destinate a preparar sul Teatro gli animi alle tenerezze di Cleonice, e d'Alceste sono quelle, che dispongono in oggi i fedeli nelle pubbliche solennità ad assistere al più augusto di tutti i sagrifizj, e i maestosi sentimenti cantati un tempo sull'arpa di Davide seguitano a replicarsi fra noi da quelle bocche avvilite, cui meglio assai converrebbe intuonar l'inno della ebrietà fra gli evirati sacerdoti di Cibele.

CAPITOLO QUARTO.

Origine della musica profana. Stranieri venuti in Italia ad illustrarla. Suo primo accoppiamento colla poesia volgare. Intermezzi musicali. Abbozzi del melodramma.

Ma se la musica sacra ebbe la sua origine, ed accrescimento in Italia, non così avvenne della profana. La religione, e il desiderio di render visibile insieme, e magnifico il culto divino, che bastarono a promuover quella, non erano sufficienti a far nascer questa. Acciò si coltivino in un paese le arti, che parlano al sentimento, e alla immaginazione, e che acquistino quella dilicatezza di gusto, che le rende stimabili, oltre l'influenza del clima dolce e fervido insieme, il quale, gli organi in certa guisa modificando, disponga gli animi alla vivacità ed allegrezza, vuolsi eziandio un particolar assortimento di cause politiche, vuolsi un ozio agiato ne' cittadini e magnificenza ne' Principi, voglionsi costumi, che inchinino alla morbidezza, in una parola vuolsi piacere, tranquillità ed abbondanza. Queste ultime circostanze mancaro-

no

no per lungo tempo all'Italia ora inondata da diverse piene di barbari, ora da contrasti fra il Sacerdozio e l'Impero frequentemente sconvolta, ora lacerata da potenti, e rabbiose fazioni tra Guelfi, e Ghibellini, ora disunita, e fra le sue membra disciolta per la gelosìa di piccoli Principati, che la dividevano, ora da locali, e fisici sconvolgimenti, che la convertirono qualche volta in palude, e in deserto miseramente sformata. Occupatì non per tanto gl'Italiani nel provvedere agli sconcerti cagionati dalla guerra, dalla politica, e dalla natura non pensavano a coltivar le arti più gentili, e molto meno la musica.

Toccò in sorte agli Stranieri il dar la prima mossa del gusto a codesta nazione, che dovea superarli nell'avvenire, e nelle cose musicali così gloriosamente distinguersi. Questi stranieri furono i Provenzali popolo celebre nella storia pella piacevolezza del suo temperamento sempre vivace, alla giocondità, e al riso inchinevole, che abbonda di vini spiritosi, e di donne galanti, e ch' educato sotto un Cielo per lo più sereno, e ridente, e in un paese amenissimo sembra fatto a bella posta dalla natura per non aver al-

altro impiego che quello di cantare e ballare. Gli odierni abitatori di quelle contrade hanno tuttora lo stesso pendìo verso l' ilarità, lo che ha dato luogo in Francia ad un proverbio, che corre comunemente: *Che il Provenzale sdegnato minaccia un suo nimico con una canzonetta, come l' Italiano con una stilettata*. Le disposizioni locali congiunte alla pace, che godevano quelle provincie sotto il lungo, e felice governo de' loro Sovrani, e alla galanteria, e il lusso di alcune Corti della Francia meridionale diedero origine a certe tribù, o compagnie d' uomini chiamati genericamente *Mnestrels*, i quali senz' aver soggiorno fisso sen givano errando da castello in castello, da città in città, accompagnati dalle loro moglie e dai loro figliuoli, a imitazione degli antichi Rapsodi della Grecia, o (ciò, che sembra più verosimile), come una reliquia dei commedianti latini, i quali, dopo varie trasformazioni e vicende accadute nel giro dei secoli, formarono quella genia di Persone, di cui si fa presentemente discorso. Si distinguevano essi con varj nomi secondo i varj mestieri. Quelli, che poetavano all' improvviso si chiamavano *Troubadores*, o Trovatori, *Canterres*

quel-

quelli che cantavano i versi composti dai primi, e *Giullares* ovvero siano Giocolieri coloro, che suonavano un qualche strumento, o intertenevano il popolo con varie buffonerie. L'impiego loro principale era lo stesso, che sempre hanno avuto i poeti, ovunque la poesia non è il veicolo della morale, nè lo strumento della legislazione, ma un passatempo ozioso, che non conduce agli onori, nè alle ricchezze. Questo è di avvilir la dignità delle muse, adulando i potenti degni talvolta d'essere incoronati dalle mani del Genio, ma per lo più stimatori ingiusti del vero merito, e che avvezzi a non pregiare altro fuorchè le distinzioni della fortuna, riguardano l'uomo di talento come un pappagallo, una scimia, o qualche strano animale, cui si dà volentieri da mangiare purchè divertano il Padrone. Più comune dovea essere siffatto costume a que'tempi, ove i gran Signori ignoranti per educazione, e orgogliosi per sistema non conoscevano altro merito al mondo se non quello della nobiltà, nè altro mestiere fuorchè la guerra. Senza spirito di socievolezza, senza spettacoli, e senza radunanze il solo tempo, ch' essi destinavano al pubblico divertimento era

quel-

quello delle nozze, oppur delle gran fiere, che tratto a tratto s'aprivano nelle città pel mantenimento del commercio. Allora si presentavano in truppa i Giullari a fine di sollazzar i conviti con canti, suoni, e balli, celebrando le gesta de' paladini, e le bellezze delle donne, sfidandosi scambievolmente a pubbliche tenzoni poetiche e musicali, e vantandosi ciascuno di superar il suo rivale non meno nella gentilezza, e lealtà dell' amore, che nella prontezza dell' ingegno. Le donne, presso alle quali l' elogio fatto alla bellezza fu sempre l' omaggio più caro, e la più spedita via di guadagnarsi il lor cuore: le donne, che riguardano la costanza dell' uomo come il mezzo più sicuro di mantenere, ed accrescere la loro influenza sul nostro sesso; le donne finalmente, in cui la vanità è la passione per eccellenza fomentata dagli usi politici per nasconder agli occhi loro il sentimento della propria dipendenza; non poteano far a meno di non compiacersi del volontario tributo, che pagavano ad esse i poeti. La gratitudine, virtù facile a praticarsi, ove ci entra di mezzo l' inclinazione, le sollecitava spesso alla corrispondenza, onde nascevano quelli amori scambievoli, cagion del-

delle tante, e sì strane avventure, che si leggono nelle vite de' Trovatori. Se già esse non furono bizzarre fantasie prodotte dalla calda immaginazion de' poeti, la quale non contenta d' ingannare se stessa vuol per fino tramandare le sue illusioni ai secoli futuri. Per altro non mancavan tra loro quei Macchiavellisti in amore, i quali noi credevamo non potersi trovare fuorchè nei secoli della corruzione. Testimon ne sia la crudele massima enunciata nei seguenti versi da Gilliberto poeta che fioriva nel 1206

Nus ne se puet avancier
En amor, fors par mentir,
Et qui melz s' en set aidier
Plustost en a son plesir.
Qui fame justifera
Ja ne l' amera
Par convent
Loiaument.
Et pour ce je me repent
D' aimer cela.
Où il n' a point de merci. ec.

cioè: *Nessuno può far progressi in amore se non a forza di menzogne; e chi sa meglio impiegarle, ottiene prima d' ogni altro il suo piacere.*

cere. Chiunque vorrà render giustizia alle donne non dovrà amarle giammai di buona fede, e con lealtà. Ed è perciò ch' io mi pento d' amare costei, da cui non si può aspettare veruna ricompensa. Se in ogni tempo vi sono stati degli amanti, che hanno divinizzate le loro Belle, anche in ogni tempo vi sono stati degli *spiriti forti* che hanno bestemmiato contro alla loro divinità. *Tutto il Mondo è fatto come la mia famiglia* diceva quell' altro.

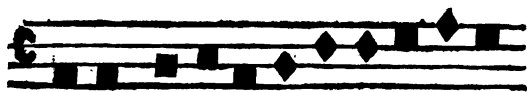
Ora allorchè Raimondo Berengario Conte di Barcellona, e di Provenza venne in Italia a fine di visitare l' Imperadore Federico Primo dimorante a quel tempo nella Lombardia, e più allorchè Carlo d' Angiò discese di nuovo per impadronirsi di Napoli, e di Sicilia, molte truppe di Menestrieri, che venivano a loro servigio, cominciarono a farsi conoscere di qua dai Monti, ove insieme colla maniera loro di poetare, e colle prime rozze idee della drammatica, e del ballo in azione introdussero anche presso al popolo la musica sì vocale che strumentale o la resero più comune. Dico più comune, perchè da un verso latino del monaco Donizone

Tim-

Timpana cum citharis, stivisque, lyrisque sonant hæc

apparisce, che gli italiani facevano uso della musica strumentale profana fin dai tempi della famosa Contessa Matilde. Ma la gloria d'avere i primi accoppiata la musica alla poesia volgare può con tanto minor ragione negarsi ai provenzali quanto che niuna delle moderne nazioni Europee ci presenta monumenti di poesia profana posta sotto le note, che gareggino nell'antichità con quelli presentati da loro. Molti codici, dove si contengono le poesie loro, vengono citati dagli Eruditi, i quali, benchè siano antichi, non salgono però ad un'epoca cotanto rimota, che conceda ad essi il diritto di primeggiare sugli altri popoli. Nullameno vi sono delle ripruove, che fanno vedere la musica applicata alla poesia volgare non molto dopo a' tempi di Guido Aretino. Tra le altre bastine recar in mezzo la seguente, che mi è avvenuto di ritrovare, e che certamente non è stata da chi che sia pubblicata finora. Nell'Ambrogiana di Milano si conserva un antichissimo codice, del quale ho avuta alle mani, e riletta una esattissima copia. Esso ha per titolo; *Trattato del*

can-

canto misurato. L'autore è un certo Francone Monaco Benedettino Normanno di nazione, o secondo alcuni Parigino. Egli fu Abate del Monistero d'Afflighem nella Contea di Brabante. Fiorì sul fine dell'undecimo secolo, e sul principio del duodecimo. Di lui fanno menzione fra gli altri il Tritemio, Arrigo Gandavense, e il Moreri, i quali l'annoverano anche fra gli scrittori ecclesiastici a motivo di dodici libri composti da lui sulla Grazia. Nel mentovato codice, vien riferito, anzi proposto per esempio il primo versetto d'una canzone provenzale, posta sotto le note secondo la musica di que' tempi.

Supponendo adunque, che Francone scrivesse il suo trattato verso il 1100, o anche verso il 1106, e trovandosi di già citate poesie musicali, hassi ogni ragione di credere che siffatta usanza conosciuta fosse dai provenzali anche prima del 1100, sino alla qual epoca non trovan-

dosi alcun monumento, che risalga nelle altre nazioni europee, ad essi pure incontrastabil rimane la gloria di averla i primi adoperata.

Cade non per tanto da se medesima l'asserzione della massima parte degli scrittori francesi, i quali dicono che l'epoca delle prime poesie composte nella loro lingua volgare (comprendendo sotto questo nome anche la provenzale quantunque fosse differente dalla francese) debba fissarsi sul fine del secolo duodecimo. Prima dell'età di Francone le canzonette musicali, siccome ogni altro genere di poesia si componevano in latino. Il più antico monumento di cotal genere che abbiano i francesi vien reputato un componimento cantato al Re Clotario secondo in occasione d'una celebre vittoria riportata contro ai Sassoni. Eccone per saggio due sole strofi.

De Clotario est canere Rege Francorum
Qui ivit pugnare cum gente Saxonum;
Quàm graviter provenisset missis Saxonum
Si non fuisset inclitus Faro de gente Burgundiorum.

Quando veniunt in terram Francorum
Faro ubi erat Princeps missi Saxonum,

In-

Instinctu Dei transeunt per urbem Meldorum
Ne interficiantur a Rege Francorum.

Piena di tenerezza benchè barbaramente espressa è altresì una canzonetta flebile di Gotescalco Sassone morto prima del 900 dove si lamenta del suo esiglio

Ut quid jubes, pusiole?
Quare mandas, filiole,
Carmen dulce me cantare
Cum sim longè exul valde
Intra mare;
O cur jubes canere?
Magis mihi miserale
Flere libet puerale
Plus plorare quam cantare;
Carmen tale jubes quare,
Amor care,
O cur jubes canere?

ecco i Tirtei, e i Terpandri dei secoli barbari.

Se poi i provenzali siano stati eglino medesimi gl' inventori di quella sorta di musica, e di poesia, oppure s' abbiano l' una, e l' altra ricevuta dagli arabi, per mezzo dei catalani, io non mi affretterò punto a deciderlo. Sebbene l' influenza letteraria, e scientifica di que' conquistatori sul

restante della Europa sia stata con gran corredo d' erudizione da un dotto Spagnuolo (a) oltre modo magnificata: sebbene il sistema poetico, e musicale d' entrambe le nazioni araba, e provenzale concorra in alcuni punti di somiglianza, ciò non ostante, io non mi crederei in istato di poterne cavar conseguenza in favor della prima. Rispetto alla musica, l'Italia nel suo Guido Aretino, la Germania in Ottone da Frisinga, e in Notkero, e la Francia nel suo Francone vantano scrittori fondamentali di quella scienza, trattata da essi (in quanto lo permetteva la rozzezza de' secoli) con regole giuste e con sodi principj senza che alcun ragionevole indizio vi sia, onde poter sospettare aver quelli autori ricavati i proprj lumi dalla lettura, o dal commercio coi saraceni. Noi ignoriamo se gli arabi conoscessero le note figurate, o per dir meglio, abbiamo non poca ragione di credere, che fossero affatto sconosciute ad essi. Gli esempi, che s' ad-

(a) D. Giovanni Andres nella bell' Opera intitolata: *Dell' origine de' progressi, e dello stato attuale d' ogni letteratura* Tom. I.

adducono non sono tratti da loro, ma dagli spagnuoli, e quelli non sono anteriori alla metà del secolo decimoterzo; laddove da ciò, che si è finora indicato in questo capitolo e nell'antecedente, apparisce, che le note colla codetta all'insù, o all'ingiù erano di già conosciute in Provenza, e in Italia fin dal secolo undecimo, o forse anche prima. Noi vediamo la musica sortir bambina in Europa da mezzo al culto ecclesiastico, crescer fanciulla ne' monisterj, che la promossero, pigliare stabile consistenza, e vigore colla invenzion delle note, abbellirsi insieme, e corrompersi coll'uso del contrappunto, senza che sappiamo qual influenza avesser gli arabi in cotai cangiamenti. Rispetto alla poesia, l'indole della provenzale tutta fievole, e cascante di vezzi è tanto diversa dall'arabica sparsa di pompose figure, e fraseggiata alla foggia orientale; la natura degli argomenti è così differente; così ne è lontano l'andamento dell'una, e dell'altra; che il menomo vestigio non si scorge d'imitazione. Niuna favola arabica posta in versi dai provenzali, niuna question filosofica, delle quali in singolar modo si compiacevano i saraceni poeti, trattata da questi, niuna allusione a' loro

 scrit-

scritti, alla lor religione, a' loro costumi. S'udivano bensì frequentemente nelle canzoni de' provenzali i nomi d'Arturo, di Merlino, di Carlo Magno, d'Oliviero, e d'Orlando; quelli d'Abderramen, d'Omaro, di Abdalla, di Mirza, de' sultani, delle sultane, o dei califfi non mai. L'uso della rima, la tessitura de' versi, la proporzione fra gl' intervalli, e i riposi nel metro erano conosciute egualmente da' normanni, da' goti, e da più altre nazioni, che dagli arabi dominatori. Ora se non è possibile imitar un quadro senza che si ravvisino nella copia i lineamenti dell' originale: se le facoltà appartenenti al gusto hanno i loro principj comuni a tutti i popoli, e a tutti gli spiriti, ne' quali convengon gli uomini per puro istinto senza che ci sia d'uopo la comunicazion vicendevole: se il genio, che riscaldò gli abitatori della fervida Arabia, presso ai quali la vita umana si chiamava *l' istmo della eternità*; dove la candidezza di un seno sprigionato dal carcere, dove lo nasconde il pudore, si paragonava al chiaror della Luna, allorchè per metà si mostra fuori dalle nuvole, il bacio d'un' amante ad un sorso dell' idromele, che gli Eletti gustano in Paradi-

so, l'alitto voluttuoso d'una Bella quando sospira alla fragranza aromatica, che dai boschi della Idumea schiude il vento Imperador dei deserti, l'arco iride ad un ponte levatojo fabbricato dai Numi per mantener il commercio fra il Cielo, e la Terra con simili altre gigantesche espressioni, nulla ha di analogo col timido, e freddo poetare de' provenzali: se finalmente negli usi, nel clima, nelle politiche vicende, nelle lingue, e nella storia delle nazioni europee si trova la ragion sufficiente dell'origine, e progressi della musica, e della poesia moderna; io dimando perdono ai fautori degli arabi se non ravviso abbastanza quella prodigiosa influenza, che si pretende aver essi acquistata sul gusto degli altri popoli.

Chiunque vorrà prendersi il pensiero d'esaminare la poesia provenzale troverà, ch'essa non era affatto priva d'una certa mollezza, nè di certi piccoli vezzi proprj di quella lingua, ma troverà nel tempo stesso che il suo gran difetto era quello d'essere troppo uniforme, e di sembrar fatta dai poeti sopra un unico getto. Gli argomenti delle loro canzoni sono meschini per lo più, nè mai s'inalzano alla sublimità de-

gna del linguaggio dei Numi. Le gesta dei paladini, le lodi del loro poetare, qualche sarcasmo contro ai loro rivali in poesia, e l'esposizione poco dilicata dei proprj amori, ecco il ricinto che comprende pressochè tutto il parnaso provenzale. Altri oggetti non sanno comunemente descrivere fuorchè la primavera, i ruscelli, i fiori, la verzura delle campagne, e le penne vario-pinte degli uccelli. Nelle loro egloghe o *pastorelle* v'era, a così dire stabilito il suo cerimoniale amatorio. Il poeta dovea sortire per accidente fuori della città; dovea per accidente scontrarsi in un amabile foro setta ch'errava solitaria ne' boschetti; per accidente doveva entrar seco lei in dichiarazioni amorose, e per accidente altresì dovea prima di tornarsene a casa ultimar la poetico-amatoria faccenda. Il disgusto procurato da cotale uniformità si risentiva fin da loro stessi. Tebaldo Conte di Sciampagna celebre Trovatore, che fiorì verso il 1235 si burla di cosiffatti poeti nei seguenti versi

Feville ne flors ne vaut rien en chantant
Fors ke por defaute sans plus de rimoier.

Le frondi e i fiori non servono a nulla nel canto fuorchè a coloro, che non sanno poetare altri-

trimenti. Un altro difetto dei loro versi era la mancanza d'immagini e di colorito poetico. Per lo più gli amanti esponevano la loro passione alle innamorate in istile di gazzetta, e si direbbe quasi che volessero presentare il Manuale dei loro sintomi amorosi come i piloti presentano al capitano il diario della navigazione. La delicatezza non per tanto che scorgesi in alcuni tratti è piuttosto d'arguzia che di sentimento, più epigrammatica che appassionata; stile, che necessariamente nascer dovea dalla loro foggia di poetar tenzonando, altro non cercandosi per vincere in simili giostre che i giuochi dell'ingegno, non la spontaneità, nè la verace espressione della natura.

D'un genere non molto diverso era la loro musica. In una canzone composta dall'antico Menestriero Colino Musetto nell'idioma provenzale, e ridotta al moderno francese da un colto Letterato vien lodato quel poeta per aver saputo suonare un gran numero di stromenti. Ecco la strofa, che tutti gli annovera.

Il chant avec Flutte ou Trompette,
Guitarre, Harpe, Flageolet,
Grande Corne, petit Cornet,

Tam-

Tambourin, Violon, Clochette,
Il fait la Basse & le Fausset,
Il inventa Vielle & Musette;
Pour la Manivelle ou l'Archet
Nul n'egale Colin Muset.

Da ciò si vede, che la musica strumentale era abbastanza numerosa e variata. Intorno al canto diverse furono le mutazioni. Da principio si cantavano le loro canzonette a orecchio senza la composizion musicale. Indi cominciarono a lavorar le arie sulle parole, ma siffatte arie altro non erano che un semplice canto gregoriano, o, per dir meglio, altrettante parodie del canto ecclesiastico. In moltissime loro canzoni si trova alla fine il primo versetto o la prima parola dell' inno latino, sulla cui composizione furono esse modellate. In seguito alcuni bravi musici fra loro composero a bella posta delle arie profane diverse da quelle di Chiesa. L'abuso di modulazioni molli ed effemminate introdotte nel canto ecclesiastico, di cui sì altamente si lagnava Giovanni Sarisberiense, ci farebbe credere, che la musica profana non andasse esente da simile difetto; tanto più che le poesie amorose e gentili, alle quali s'applicava comunemente,

ne

ne rendevano la mollezza assai più scusabile. Pure volendo giudicare dai frammenti che ci restano, essi ci fanno vedere tutto il contrario. La musica delle canzoni provenzali non solo nell'esempio di Francone citato di sopra, ma anche ne' versi di Tebaldo Conte di Sciampagna, e in altri non pochi da me veduti e disaminati è tanto semplice e povera che niuno si ravvisa di quei difetti attribuiti dal Sarisberiense alla musica ecclesiastica. Non modulazioni lussureggianti, non vana ostentazion d'inflessioni, non soverchio tritume di note, ma sobrietà bensì, e gastigatezza, e proporzione esattissima tra le parole e i suoni, cosicchè ad ogni sillaba non più corrisponde che una sola nota. Cotal diversità fra la musica profana e la sacra dee, secondo il mio avviso ritrarsi dal costume usato in chiesa di cantar a più voci, ciascuna delle quali cantando a modo suo, era più facile che degenerasse in confusione e in abuso, laddove le canzonette profane figlie dell'istinto e del sentimento, e cantate per lo più da una sola voce potevano più a lungo conservare la loro semplicità primitiva. Dico più a lungo e non sempre, perchè appena prese voga il contrappunto, la

musica provenzale restò anch' essa infettata dalle solite stravaganze. (a)

Ritornando ai Menestrieri, quei, che si sparsero per l' Italia venivano conosciuti dal volgo sot-

(a) Siccome la verità è preferibile all' amicizia, e le ragioni pubbliche debbono anteporsi alle private, così la sincera affezione, che porto al Signor Abbate Andres, e la giusta stima, che ho de' suoi talenti, non mi dispensano dal rispondere a quanto si è compiaciuto di scrivere intorno a me alla pagina 48 del secondo Tomo della citata Opera. A due generi egli riduce le sue accuse contro di me, al non aver cioè lette, nè attentamente esaminate le sue ragioni, e all' aver avanzato delle proposizioni, che a *lui* non sembrano a bastanza fondate. Verrò percorrendo brevemente questi due punti, e chiedo scusa al dotto e pregiato Autore della necessità, in cui mi mette egli stesso di trattenermi più che non vorrei, intorno al suo sistema favorito, che è quello di dar un' arabica origine alla poesia provenzale. E poichè il *Signor* Abbate mi rimprovera di non aver lette attentamente le sue ragioni, cercherò di correggermi ora rileggendole di nuovo, e mettendole sotto gli occhi del Pubblico con gli opportuni riflessi. A sei capi ponno quelle ridursi, come si trovano dalla pagina *299* fino alla *315* del primo Tomo della edizione di Parma nel capitolo duodecimo.

I. *I frequenti esempj, che i provenzali aveano alla vi-*

sotto il nome ora d'*uomini di corte*, ora di *ciarlatani*, denominazione, che presero non dalla parola *circulus* nè da *carola*, ma come ben osserva il Muratori, dalla parola *ciarle*, maniera ita-

---

vista del poetare degli arabi, e la pochissima, o per dir meglio, niuna notizia che si conservava de' greci e de' latini danno argomento di credere, che gli arabi anzichè gli antichi siano stati presi ad imitare da essi. Quest' asserzione è positivamente smentita dai fatti. Non una, ma più volte si trova nelle poesie provenzali notizia della storia antica e della greca mitologia. Il nome d' Alessandro il Grande si legge per confessione dello stesso Signor Abbate, in Rambaldo Vacheiras, in Anselmo Faidit, e in Elia Cairels. Il Vacheiras fa menzione altresì di Piramo e Tisbe, Bernardo di Ventadour della lancia d' Achille, e Tibaldo Re di Navarra di Eco e Narcisso. All' opposto niuna notizia, niuna allusione, niun cenno neppur lontano si scorge fatto da loro ai riti, nomi, storia, costumanze, o che che altro si voglia degli arabi; Dunque, o nulla pruova il proposto argomento, o pruova in favore de' greci e latini anzichè degli arabi.

II. *Gli arabi altre poesie non conoscevano che od amorose, od encomiastiche, o satiriche, o didascaliche. Il Millot tutte le composizioni provenzali distingue altresì in galanti, storiche, satiriche, e didattiche. Dunque ec.* Con questa bella logica si potrebbe far

italiana di pronunziare il vocabolo *charles* francese, a motivo, che i trovatori cantavano spesso le azioni di Carlo Magno. E da *ciarle* venne in seguito *ciarlare*. Le storie di que' tempi so-

---

far venire la poesia provenzale dai latini, dai greci, dai celti, dai persiani, o dai chinesi egualmente che dagli arabi, poichè essendo l' accennata divisione appoggiata su rapporti generalissimi, egli è chiaro, che i componimenti latini, greci, celti, persiani, o chinesi si potrebbon dividere in amorosi, od encomiastici, o satirici, o didascalici, e cavar la conseguenza in favore dei provenzali colla stessa giustezza che la cava il Signor Abbate.

III. *Gli arabi ebbero alcuni dialoghi poetici detti da taluni componimenti drammatici. De' provenzali, dice il Millot, che furono commendati dal Nostradamus, e da altri come conoscitori dell' arte drammatica per aver usato il dialogo nelle loro poesie. Dunque ec.* Ma codesti dialoghi poetici si trovano in pressochè tutte le nazioni del mondo, che hanno coltivata la poesia; la loro esistenza presso gli arabi non può non pertanto formare una ragione esclusiva in favore della loro influenza su i provenzali.

IV. *Famose sono le tenzoni, che tanto erano in voga presso ai provenzali; ma simili giuochi di spirito e combattimenti poetici erano molto in uso appo gli arabi. Dunque ec.* Ma i combattimenti poetici erano parimenti in uso appo varie nazioni. Per non dilungarmi

sono piene delle singolari azioni di questi uomini, del favore che ottenevano presso ai Signori Italiani, e de' grandi, e sontuosi regali, onde veniva rimunerata l'abilità loro. I Malatesti di

garmi oltre il bisogno in una erudizione inutile basti sapere, che simili tenzoni poetiche e musicali furono molto in voga presso ai greci, che le usavano ancora i bardi islandesi, che furono comuni agli antichi galli, e che lo furono altresì agli scozzesi montanari, presso ai quali durarono più lungo tempo. Il Brown nel suo bel libro sull' unione, forza e separazione della musica e della poesia racconta nella sezione ottava, che verso la fine dell' ultimo secolo Giovanni Glass, e Giovanni Maeldonald Bardi di professione, che risiedevano in diverse tribù delle montagne di Scozia, fecero un viaggio di cinquanta miglia, e per via di appuntamento s' incontrarono in Lochàbar per vendicare il loro onore, e quello dei rispettivi Capi in una pubblica assamblea con un contrasto poetico e musicale. Ora come può assicurarci l' Autore, che un siffatto costume si derivasse ai provenzali dagli arabi, e non dagli altri popoli?

V. *La struttura e il meccanismo dei versi provenzali ha maggiore somiglianza colla struttura e meccanismo dei versi arabici che con quella dei greci e latini. La ragione si è, perchè sebbene gli arabi adottassero ne' loro versi la misura e quantità delle sillabe, avevano anche la corda grave e la corda leggiera*

di Rimini, gli Scaligeri di Verona, gli Estensi di Ferrara, e Visconti di Milano si distinsero principalmente nel proteggerli. In contraccambio il Clero sovente li perseguitò fino a proibire con

va, il palo congiunto e il disgiunto, che davano qualche accento alle sillabe, e alternando le brevi e le lunghe rendevano il verso più armonico. Dunque ec.

Ma in primo luogo, se gli arabi, per confessione del Signor Abbate, adottarono ne' loro versi la misura e quantità delle sillabe, come fecero i greci e i latini, e se cotal misura e quantità fu ignorata dai provenzali, dunque non si può dire, che i versi di questi avessero maggior somiglianza con gli arabici che con latini e greci. In secondo luogo, postochè la *corda grave e la corda leggiera*, *il palo congiunto e il disgiunto* (termini oscuri, dei quali non è facile il trovar la chiara interpretazione) significassero appunto quello, che pretende il Signor Abbate, ciò non vorrebbe dir altro se non che gli arabi badarono ne' loro versi all' accento di rinforzo, cioè all' acutezza e gravità delle sillabe, e ad alternar queste fra loro in diversa foggia, cioè al numero o ritmo; due circostanze, che non meritavano d' essere rilevate come capi di somiglianza caratteristica, poichè furono, sono, e saranno comuni a tutti i versi e a tutte le poesie del mondo, non essendo possibile trovar poesia antica o moderna, asiatica, africana, americana, o europea, dove più o meno non trovinsi gli accenti

con frequenti scomuniche i loro congressi, o perchè temeva, che portando gli uomini al dissipamento servissero ad alienarli dall' utile, e salutare tristezza, che esige la religione, o per-

centi di rinforzo, e il numero o ritmo proporzionato all' indole e pronunzia della lingua.

VI. *Molti principi presso agli arabi seguivano la poesia, molti pure la coltivarono presso ai provenzali . . . . Fra i provenzali, egualmente che fra gli arabi un mezzo certo d' ottenere l' accesso e il favore dei grandi era la poesia . . . Agli uni e agli altri fu comune l' uso dei giullari o giuocolieri. Dunque ec.* Ma molti principi presso alle altre nazioni fecero lo stesso. Radamanto, Minosse, e Talete sovrani di Creta coltivarono la poesia e la musica. Le coltivò in particolar modo Solone legislatore d' Atene. Nella Introduzione alla storia di Danimarca del Mallet si legge, che Ronvaldo, signore delle Orcadi, e Regner Lodbrog Re di Danimarca s' applicarono seriamente a quest' arte. Nella raccolta delle poesie danesi, che dovrò citare fra poco, si leggono i versi d' Araldo principe della Norvegia. Il Nicolson nella prefazione alla Biblioteca storica d' Irlanda racconta, che Snorro Sturloson signore e legislatore dell' isola d' Islanda fu il più gran poeta islandese. Ossian figliuolo di Fingal Re di Scozia (seppure appartengono a lui le poesie, che corrono sotto il suo nome) è il più famoso tra i poeti di quella nazione. Gl' Incas del

Perù

chè vedeva colar in mani profane quei doni, che potevano più utilmente convertirsi in limosine a servigio dell' Altare, o perchè mescolandosi poscia cogl' istrioni, e coi mimi, erano dive-

Però furono quasi tutti poeti e musici ne' primi tempi, e qualche poema ci resta tuttora composto da uno di essi. Fohi il primo, o tra i primi Imperatori della China fu musico e poeta, e inventò molte cose in queste due arti. Dunque (conchiuderò io colla dialettica del Signor Abbate Andres) la poesia provenzale ebbe una origine cretico-greco-orcadico-danico-norvego-islandico-scoto-peruviano-chinese. Lo stesso si deve dire della stima, favore e accoglienza, che presso ai signori ebbero i poeti comune a tutte l'età, e a quasi tutti gli antichi popoli. Lo stesso dell'usanza de' trovatori o giullari propria non solo degli arabi e de' provenzali, ma sotto diversi nomi, e con piccole mutazioni di molte e diverse genti eziandio. I greci gli chiamavano *Rapsodi*, gli scandinavi *Runes*, gli antichi tedeschi, *Minnesanger*, e i peruviani *Amautas*. Nel primo tomo della storia filosofica e politica di Raynal, si legge, che nel codice antico delle leggi e della religione indiana conservato con tanta gelosia dai Brachmman, o bramini era un articolo, che prescriveva fra le altre prerogative del Re anche quella d' avere al suo servigio varie truppe di cotai giullari, ovvero sia poeti, musici e commedianti. E poichè si tratta dei giullari provenzali, non occor-

venuti infami al paro di loro per pubblica scostumatezza. Ma i Principi sdegnati col Clero per veder frastornati da esso i pubblici divertimenti, condannavano talvolta i Preti a dover

---

correva, che il Signor Abbate s' incomodasse d' andarte sino ai dominj saraceni per rintracciar l' origine di quella gente, potendo più naturalmente, e con minor disagio trovarla nella stessa Francia presso agli antichi facitori di farse, che andavano in giro per le diverse contrade del regno rappresentando i loro rozzi spettacoli, e che protetti prima dai signori furono poi sotto Carlo Magno condannati da entrambe le podestà ecclesiastica e secolare pella scurrilità e l' indecenza, cui s' abbandonarono. Da tai commedianti o facitori di farse traggono i più sensati scrittori la prima origine dei giocolieri provenzali, come si può vedere, per tacere degli altri, nelle Riflessioni sul teatro francese del celebre Luigi Riccoboni, e nel Trattato de *la Police* del Signor de la Marre, nè alcuno (ch' io sappia) s' era avvisato finora prima del Signor Abbate di far venire cotal invenzione dalla fiera d' Alocad, o dalle osterie della Granata arabo-ispana. Ma la ragione è chiarissima; gli altri autori non avevano preso a sostenere un sistema, e non aveano adottata per loro cliente letteraria l' araba nazione.

Ed ecco i fondamenti, su i quali il Signor Abbate Andres stabilisce il gran edifizio dell' origine ara-

pagare ai Giocolieri la loro mercede, il qual abuso, fu poi corretto da un Concilio tenuto in Ravenna all' anno 1286 con severi decreti, che possono leggersi nella raccolta del Labbeo. An-

bica delle poetiche facoltà in Europa; fondamenti ricavati da analogie remote, da rassomiglianze generalissime, da rapporti inadeguati, da relazioni applicabili a cento popoli della terra, e per conseguenza non valevoli per niun popolo in particolare. Non so quanto solidi saranno essi riputati dagli altri; quanto a me non vi so trovare maggior fermezza di quella che un logico troverebbe nel seguente argomento: *Il topo, il gallo, l' anguilla, e l' elefante mangiano, dormono, si muovono, e si riproducono; dunque il topo, il gallo, l' elefante, e l' anguilla appartengono alla medesima spezie.*

Non trovandosi la menoma forza in veruna delle pruove particolari addotte dall' Autore sarebbe inutile il cercarla nella riunione di esse; giacchè la validità integrale d' un ragionamento non altronde risulta che dalla validità parziale delle ragioni che lo compongono. Oltracchè non solo le pretese particolari somiglianze recate in mezzo dal Signor Abbate, ma anche il complesso totale di esse è applicabile ad altri popoli con eguale e forse maggiore giustezza che non agli arabi; essendo certo, che gli esempi del poetare, e la divisione dei poemi, e i dialoghi poetici, e le tenzoni, e l' accento di rinforzo, e l' acutezza e gra-

Anche i governi secolari fecero qualche volta lo stesso, fra i quali si trova nella storia del Ghirardacci all'anno 1288, che la Repubblica di Bologna spedisce un Decreto, col quale si

---

gravità delle sillabe, e la rima, e il favore verso la poesia, e i premj conferiti ai poeti, e l'uso dei giuocolieri sono tutte cose, le quali prese collettivamente furono conosciute da più nazioni europee ed asiatiche, come si farebbe vedere al Signor Abbate se in vece d'una Nota, se ne dovesse (lo che certamente non varrebbe il prezzo dell'opera) comporre su tale argomento un Libro.

Dopo aver esaminato le ragioni dello stimabile Autore vediamo ciò ch'egli oppone alle mie.

I. *La fretta, che l'Autore si è preso d'aggiugnere alla sua opera già cominciata a stamparsi una gentile impugnazione di questa mia proposizione non gli ha lasciato tempo di leggere attentamente le ragioni di probabilità da me addotte, e di ben esaminare questa materia*. Io le lessi, e le disaminai fin d'allora con quell'attenzione, che basta per trovarle deboli e inconcludenti.

II. *Altrimenti non avrebbe egli detto, che Guido Aretino, il quale fiorì nel secolo XI fu anteriore di tempo, o almen coetaneo al famoso Alfarabi, mentre questi morì l'anno 343 dell'Egira cioè poco dopo la metà del secolo X*. In quanto all'*anteriore di tempo* il Signor Abbate ha ragione, ed io mi ricredo. Ma

vietava, che i cantori francesi potessero fermarsi sulle pubbliche piazze del comune a cantare. A imitazione de' trovatori molti e celebri italiani fiorirono in Milano, Mantua, Vinegia, e in

se Alfarabi morì dopo la metà del secolo decimo, e se Guido (come sembra indubitabile) nacque molti anni dentro dello stesso secolo, quantunque entrasse colla vita nell' undecimo, egli è probabilissimo, che si toccassero di qualche anno nella stessa età; lo che basta per renderli coetanei in un' opera che dipinge a gran tratti, che descrive la storia delle arti e non degli artefici, e che non è una biografia, nè un sistema cronologico. Ma posto ancora che Guido nascesse poco tempo dopo la morte d' Alfarabi, cosa ha avanzato perciò il Signor Abbate Andres circa la sua pretesa arabica origine della musica europea? Guido Aretino vide forse i manoscritti di quel celebre musico? Furono essi trasportati da Babilonia o da Spagna nel monistero della Pomposa? Quel monaco intendeva la lingua araba? Se ne fece una qualche traduzione? Si ritrova nel micrologo il più piccol vestigio delle arabiche dottrine intorno alla musica e la poesia? Apparisce nel trattato di Francone, di Marchetto padovano, di Prosdocimo Bendemaldo, di Mascardio, o negli altri Autori di que' tempi citati da me? Il Signor Abbate non entra in veruna di tali ricerche; eppure cotale scoperta sarebbe stata la spada d' Alessandro, che avrebbe troncato il nodo della con-

in Sicilia principalmente per la dominazione de' provenzali ivi stabilita.

A imitazione de' provenzali molti italiani distinti per nascita, dignità e sapere fiorirono in-

---

controversia, non la sottile osservazione d'un piccolo sbaglio su qualche lustro di più o di meno.

III. *Non avrebbe chiamata la provenzale poesia fievole e cascante di vezzi.* Dissi, ed ora lo torno a dire dopo nuovo esame, che il carattere della poesia provenzale massimamente negli argomenti amorosi era d'esser *fievole e cascante di vezzi* cioè snervata, leziosa, sparsa d'arguzie e di smancerie. Se il Signor Abbate ne dubitasse, si cercherà, quando che sia, di provarlo più a lungo.

IV. *Non avrebbe detto, che fra le due poesie il menomo vestigio non si scorge d'imitazione.* Sì, lo torno a dire di quella imitazione cioè immediata ed intrinseca, che caratterizza uno stesso spirito ed una origine stessa; non di quei rapporti universali, che nulla provano, perchè provano troppo, e su i quali il Signor Abbate inalza la sua fabbrica rovinosa.

V. *Nè che l'uso della rima era conosciuto egualmente da normanni, da goti e da più altre nazioni che dagli arabi dominatori.* Che da molte nazioni fosse conosciuto l'uso della rima non può negarsi se non da chi voglia negare che il Sole è sull'orizzonte nel mezzo giorno. Che in particolare fosse conosciuto dai normanni, e dai goti, io lo

dissi

Milano, Mantua, Vinegia, e in Sicilia principalmente pella dominazione degli Angiovini ivi stabilita, dei quali non mi fermerò a fare particolar menzione dappoichè il Crescimbeni, il Quadrio,

dissi appoggiato alle rispettabili autorità d' Isaaco Wossio nel suo libro *de poematum cantu*, del Cavalier Temple nel suo Saggio sulla poesia, dei due celebri eruditi spagnuoli Sarmiento e Sanchez, del Giunio nel suo glossario gotico, e di parecchi altri. Ho esaminato ancora quanto reca in mezzo il Signor Abbate nel suo primo e secondo tomo per distruggere questa opinione sostituendovi la più favorevole alla prediletta arabica Dulcinea, ma v' ho trovata la stessa forza che in più altre pretensioni di quella Bella.

VI. *Come provare nei normanni e nei goti la tessitura dei versi, e la proporzione fra gli intervalli e i riposi nel metro?* Come provarlo? Dalla natura intrinseca delle cose. La tessitura ne' versi, e la proposizione fra gli intervalli e i riposi sono essenziali ad ogni poesia, come il ritmo e la misura lo sono ad ogni musica, poichè altro esse non sono che la diversa combinazione del tuono e del tempo necessaria in qualunque verso per distinguersi dalla prosa. Due sorti si conoscono di poesia l' una chiamata *metrica*, che bada principalmente alla misura del tempo, e questa fu propria dei greci e dei latini; l'altra chiamata *armonica* fondata sulla combinazione del tuo-

drio, e meglio di loro il Tiraboschi hanno sparsa cotanta luce su quella parte di storia. Farò bensì una osservazione più confaccente allo spirito di quest'opera, e che ridonda in somma gloria

---

tuono, ovvero sia sul numero delle sillabe, e sulla porzione degli accenti, e questa è propria di noi, e lo fu dei provenzali, come di moltissime altre nazioni antiche e moderne. Se dunque i normanni e i goti ebbero una poesia, e se questa apparteneva al genere armonico, e non al metrico (come lo fa vedere Olao Wormio nell' appendice al suo Trattato de *Letteratura Runica*) egli è impossibile che i loro versi non avessero una tessitura, e una proporzione fra gli intervalli e i riposi analoga a quella delle altre poesie armoniche benchè accomodata alla pronunzia della propria lingua e con quelle variazioni, che sono comuni ai metri di tutti i popoli della terra. Veramente mi sorprende tal obbiezione in bocca del Signor Abbate Andres, che aspira con ragione al titolo di critico filosofo.

VII. *Dove trovar dei versi goti e normanni?* Dove trovarli? Nei monumenti Celtici del Mallet, nella raccolta di poesie scandinave fatta da Monsù Giacobi Segretario dell' Accademia delle Scienze di Copenhagen, nella Collezione di Biorner intitolata *Nordisea Kempeater*, in quella di Anders Wedel pubblicata nel 1591, e ristampata nel 1695 colle aggiunte di Peder Sys, nel tomo secondo del *Saggio sopra la musica antica*

ria dell' Italia. Questa si è che la poesia provenzale povera nella sua origine e di piccol pregio, finchè rimase nel suo nativo terreno, tosto che fu traspiantata sotto il cielo italiano di-

---

tica e moderna dato in luce a Parigi nel 1780. Dove trovarli? Eccoli trovati per soddisfazione del Signor Abbate. La seguente strofa è l' ultima d' una canzone lunghissima composta dal citato Lodbrog Re di Danimarca nell' antica lingua scandinava, ch' era comune a tutti i popoli del Nord, e per conseguenza ai normanni, ed ai goti

Fyomuz Hins at Hætta
Heim bioda mer disir
Ther er or Herians Hollo
Heir Odin mer sendar
Gladr man ec Olmet Asum
I Ondvegi drecka
Lifs ero Lidnar stundir
Ljaande skal ec deya.

di cui eccone la traduzione come la trovo nella dissertazione dello scozzese Blair sopra le poesie di Ossian. *Io finisco il mio canto. Le Dee m' invitano; le Dee, che Odino mi manda dalla sua sala. Io vado a sedere sovra un seggio elevato, e ber la cervogia giojosamente con le Dee della morte. Le ore della mia vita sono già scorse. Io muojo con un sorriso.* Moltissime altre canzoni norvegesi, islandesi, e danesi si trovano nel Saggio citato scritte tutte nell' antica lingua

divenne non solo bella e gentile, ma capace di gareggiare colla lirica più squisita de' latini, e de' greci. Anzi se vero è, come molti scrittori affermano, che il Petrarca trovasse fra i proven-

---

gua scandinava, la quale, torno a dire, era l'idioma universale del settentrione, di cui facevano parte i due popoli in questione. Che fra gli eruditi vi siano delle controversie intorno agli Autori di tale o tale componimento, e intorno al tempo in cui esso fu scritto, ciò nulla pruova contro la reale esistenza delle gotiche poesie, come le dispute che si fanno sul vero autore de' versi aurei di Pitagora, degl' inni d' Orfeo, della batracomiomachia d' Omero, e d' altri simili rottami della greca letteratura, non sono una pruova, che realmente non esistano, e non si leggano la batracomiomachia, i versi d' oro, e gl' inni. Il Signor Abbate si mostra informato di tutto ciò, parla dell' Edda alla pagina 88 del suo secondo Tomo, entra di proposito a spiegare il meccanismo della versificazione settentrionale, ne adduce egli stesso degli esempi, ne cita i versi, e poi dimanda *dove trovarli?* L' interrogazione non può a meno di non sorprendere.

VIII. *Dove trovar notizie della poesia gotica, che abbiano una qualche certezza?* Nei monumenti della mitologia e della poesia dei Celti, e nella Introduzione alla storia di Danimarca del prelodato Mallet, nella prefazione, che il Denis Gesuita tedesco ha premesso

venzali l'incitamento e l'esempio al suo poetare, e che il canzoniere di questo poeta debba considerarsi quale compimento e perfezione di quel genere di poesia, converrà dire, che il ra-

messo alle sue poesie stampate in Vienna nel 1772, in Sassone Grammatico storico danese assai riputato, nel tesoro delle lingue settentrionali del Dottor *Hicks*, nella grammatica anglosassonica, e mesogotica dello stesso autore, nel trattato della Letteratura Runica d'Olao Wormio, nella dissertazione critica del Blair intorno alle poesie d'Ossian, e in più altri rinomati Scrittori, l'autorità riunita dei quali deve acquistare se non la credenza dovuta alle dimostrazioni (credenza, di cui non sono suscettibili le materie di questo genere) almeno una *qualche certezza* superiore di molto alle magre e spigolate ragioni, con cui la poesia provenzale si vorrebbe far passare per figliuola dell' araba.

IX. *L'Autore occupato nelle ricerche dei tempi posteriori, non ha potuto internarsi nella notizia di quei secoli oscuri, nè esaminare la storia della musica e della poesia di quella età.* Quanto ho detto nel terzo e quarto capitolo di questo Tomo circa l'origine della musica sacra e profana in Italia, l'esame fatto delle ragioni del Signor Abbate, e le repliche alle sue censure metteranno il Pubblico in istato di giudicare s'io mi sia inoltrato, o no, nella materia, quanto esigeva, e forse più di quello ch'esigeva l'indole della

ramo della ragione poetica coltivata dai provenzali, indi trasferito in Italia ne producesse frutti d'un sapore sconosciuto perfettamente agli antichi, e che che ne dicano in contrario gli idola-

---

della mia opera. Confesserò bensì, che stimandomi, qual sono, un pigmeo letterario e non un gigante, non ho osato addossarmi la più ch' erculea fatica di trattare delle scienze e della letteratura d' ogni età, d' ogni clima e d' ogni nazione, come con forze maggiori, e con più giusta fiducia ha fatto il Signor Abbate; e però mi sono appigliato al men coraggioso, ma non men saggio consiglio, che dà Virgilio agli agricoltori: *laudato ingentia rura*, *Exiguum colito*. Il medesimo Pubblico deciderà poi se meglio di me abbia esaminata la storia della musica e della poesia di quella età il Signor Abbate, il quale, prendendo ad illustrare in un grosso volume tutto ciò che appartiene agli arabi, e a far conoscere la loro letteratura, si contenta poi quando arriva alla musica (facoltà cui eglino coltivarono con tanto impegno, e che forma uno dei rami più curiosi e più illustri della loro gloria nelle arti di Genio) di darci per ogni istruzione le due meschine notizie, che Alfarabi ed Albufaragio scrissero elementi di musica ed una raccolta di tuoni, e che gli spagnuoli e i francesi presero dagli arabi alcuni strumenti musicali; fondando su questi validissimi e decisivi argomenti, il grandioso sistema della loro influenza sul resto dell' Europa,

latri dell'antichità, e gli armenti della filosofia che si pascolano negli orti d'Epicuro) superiore altrettanto a ciò, che lasciarono in quel genere la Grecia e il Lazio quanto il purificat la

---

ropa, come se gli europei non avessero Trattati di musica anteriori a quell'epoca, e come se gli spagnuoli e i francesi non avesser preso strumenti musicali dai greci, dai latini e dai settentrionali dal paro che dagli arabi. Peggio per noi se il facile contentamento del Signor Abbate ci ha privati delle altre ricerche ben più concludenti, ch'egli avrebbe potuto e dovuto fare relative alla natura della gamma degli arabi paragonata colla nostra, alla disposizione dei loro intervalli musicali, al numero delle consonanze, alla varietà de' modi, alla differenza e divisione de' tuoni, alle regole del loro canto, al genere della loro melodia, s'eglino conoscessero, o no, il nostro contrappunto, s'usassero per segni delle nostre note, e non piuttosto delle lettere dell'alfabeto con più altri punti importanti, dalla cognizione de' quali dipende la forza, o la debolezza del sistema da lui adottato. Allora, ricavando da tal esame, che la musica araba aveva maggior conformità colla persiana e coll'orientale che non coll'europea, non si sarebbe affrettato a farla divenir madre della provenzale, non si sarebbe appagato di fiacchi e insignificanti rapporti, avrebbe potuto con più ragione rimproverare gli altri, e non avrebbe imitato quell'Alcasto descritto dal

la natura è preferibile al dipignerla schiava dei sensi, e quanto le idee dell'amor razionale sono più poetiche e più sublimi che non quelle dell'amor sensitivo o meccanico.

Ma

---

dal Tasso, il quale, offrendosi espontaneamente a Goffredo per andar a visitare la selva incantata, e motteggiando la codardia di coloro che l'aveano preceduto, al primo imbarazzo, che trovò nella oscurità, e nei prestigj del bosco tornò in dietro scornato senz' aver fatto cosa alcuna.

X. *Egli mostra chiaramente non avere osservato, che la poesia francese era distinta dalla provenzale.* Il Signor Abbate è pregato a indicarmi i passi della mia opera, e a citarmi le pagine, dov' io mostro chiaramente non aver osservata cotal differenza.

XI. *L'unica ragione da lui addotta per negar la parentela fra la poesia araba e la provenzale si è, che il timido e freddo poetare di questa non è analogo all' ardito e fervido dell' altra.* Il Signor Abbate non ha veduto, o non ha voluto vedere le altre ragioni, che oltre *l'unica* da lui citata indicai alle pagine 146, 147 e 148 della prima edizione, e che si leggono ancora nella presente. Sono tratte queste dall' indole diversa delle due poesie, dal niun vestigio, che vi si scorge d' imitazione, dalla niuna allusione ai riti, costumanze, storia, letteratura e mitologia degli arabi, dalla niuna necessità dell' arabica comunicazione affinchè nascessero in Europa la musica

ca

Ma le cause, che fecero coltivare a quei tempi la lirica amatoria, cioè i famosi parlamenti d'amore, la mollezza licenziosa che dalla Corte papale d'Avignone e dalle altre città del-

---

ca e la poesia, dalla generalità dei rapporti applicabili a molti altri popoli, e dal trovarsi nella storia della letteratura europea la ragion sufficiente del nascimento delle facoltà poetiche e musicali senza dover ricorrere agli arabi. L' *unica* ragione da me addotta non fu dunque la poca analogia tra il timido e freddo poetare degli uni, e l'ardito e fervido degli altri. A che si dovrà attribuire, che il Signor Abbate non abbia veduto ciò che pur vi si trova scritto?

E quì abbia fine questa piuttosto dissertazione che nota, nella quale mi sono inoltrato perchè *la* riputazion letteraria, di cui meritevolmente gode il Signor Abbate Andres, (ed alla quale io sono il primo a rendere omaggio,) non mi permetteva di restàr indifferente alle sue rispettabili obbiezioni. *Del resto* non dissimulerò, che tutte le dispute sul *prima* e *sul poi*, sul *proprio* e sul *derivato* mi sembrano pure e prette quistioni *de lana caprina*, e che codeste ipotetiche letterarie trasmigrazioni ora egiziane, ora indiane, ora greche, ora settentrionali, ora arabiche, ora dei popoli atlantici lasciano perfettamente le cose come si stavano, nè provano altro che lo spirito di sistema dal paro inutile nelle lettere che nella metafisica. Chi avesse la brillante imaginazione dell' Autor della Enrria-

della Francia erasi rapidamente propagata pell' Italia, e l'influenza che fin d'allora ebber le donne sulle produzioni dell' ingegno trattennero il volo all' altra spezie di lirica eroica, che tanto imperio acquistò sulle menti dei greci. Quindi è che se l'Italia ebbe in Cino da Pistoja, in Guido Cavalcanti, e nel Petrarca i suoi Catulli, i suoi Anacreonti, e i suoi Tibulli d' un genere più dilicato, ella non ebbe mai, nè potè avere degli Alcei, dei Tirtei, dei Pindari, e degli Epimenidi. Perchè ciò? Perchè una general corruttela avea tarpate le ali dell' entusiasmo, come quelle della virtù; perchè la poesia fu riguardata soltanto come ministra di divertimento e di piacere, non mai come strumento di morale o di legislazione; perchè essendo disgiunta dalla musica aver non poteva un vigore che non fosse effimero, nè una ener-

---

Enrriade paragonerebbe codesti facitori d' ipotesi istoriche agli astronomi che abbracciarono il sistema dei cieli solidi, i quali ad ogni arrivo d' un novello cometa si vedeano astretti a spezzarne i globi di cristallo per crearne degli altri diversi.

gia che non fosse fattizia; perchè trar non si seppe alla unione di quelle due arti il vantaggio che sarebbe stato facile il ricavare in favore della Religione, mal potendosi eccitar l'entusiasmo religioso nelle cerimonie ecclesiastiche colla musica semibarbara, che allora regnava, applicata ad una lingua, cui il popolo non intendeva, onde mancò la poesia innale, e con essa uno dei fonti più copiosi del sublime poetico; perchè i governi non pensarono a dar all'impiego di poeta e di musico l'importanza che gli davano i greci, giacchè in vece degli Stesicori e dei Terpandri, che in altri tempi erano i legislatori e i generali delle nazioni, si sostituirono ne' secoli barbari i monaci e i frati che convocavano a grado loro il popolo, intimavano la guerra e la pace, si mettevano alla testa delle armate, ed erano non poche fiate l'anima de' pubblici affari; perchè finalmente, non potendo la lirica eroica giugnere alla perfezione, di cui è suscettibile, se non quando vien considerata come un oggetto d' interesse, e di general entusiasmo, i poeti italiani d' allora non potevano eccitar nè l'uno, nè l' altro per l'indole della loro lingua troppo fiacca per

inal-

innalzarsi alla sublimità de' greci e degli orientali, e per le circostanze altresì della loro nazione troppo divisa perchè lo spirito di patriotismo vi si potesse vivamente accendere, e troppo agitata da intestine discordie, e dalla inquieta politica di certe Corti, perchè vi si potesse sviluppare quell' interesse generale, che fu mai sempre il motore delle grandi azioni. Però se un qualche Pindaro si fosse presentato nella piazza di Firenze col disegno di voler conciliare fra loro con un' oda i guelfi e i ghibellini, o se un Orfeo fosse venuto colla lira in mano in mezzo agli abitatori della moderna Roma per richiamare al loro spirito le spente idee di libertà e di gloria, il primo avrebbe fatta la figura di cantambanco o di giullare da piazza, e il secondo avrebbe corso rischio d' esser di nuovo messo a morte, ma non dalle baccanti.

Rinunziando non per tanto alla speranza di trovar in quei tempi l' unione della musica e della poesia diretta al gran fine legislativo e politico, contentiamoci d' esaminare le varie forme che prese dalle circostanze, dalla voluttà, dai costumi. Cresciuta la lingua italiana, crebbe parimenti l' usanza d' accoppiar qualche volta

la musica alla poesia per quel segreto vincolo, che l'una all'altre tutte le Belle Arti avvicina. Quel medesimo istinto, che porta gli uomini ad esprimere coi particolari movimenti del corpo l'allegrezza dell'animo, onde ebbe origine il Ballo, gli porta eziandio ad accompagnar i proprj gesti con certe particolari inflessioni di voce, onde ebbe origine il canto. Quella seducente, e inespribile simpatìa, che mille moti diversi ridesta in loro alla presenza d'un amabile oggetto, quella medesima, infiammando l'immaginazione, gli sollecita poscia a significar i lor sentimenti in versi armoniosi, e gradevoli. L'allegrezza dunque, e l'amore, gemelli figli della fisica sensibilità, dovettero essere le primitive cagioni della unione di codeste arti gentili. Così i più antichi componimenti musicali fatti nella volgare favella, di cui si conservi memoria in Italia furono secondo il Minturno, il Crescimbeni, e il Quadrio le *ballate*, e le *intuonate*, ovvero siano canzonette, che intuonavano gli amanti per dimostrar la loro passione alle donne amate. Abbiamo l'esempio sul principio del secolo decimoterzo nel celebre Imperadore Federigo Secondo gran protettore de'

poe-

poeti, e de' musici richiamati da tutte le parti per ornare, e illeggiadrir la sua Corte, il quale non si sdegnò di poetare in lingua non ancor ben purgata dalle siciliane maniere, e di far cantare dagli altri, e cantar egli stesso i suoi componimenti. Ecco i primi versi d'una sua canzone pubblicata dall'Allacci:

Poichè ti piace, Amore,
Ch' eo deggia trovare
Faronde mia possanza
Ch' eo vegna a compimento,
Dato haggio lo mio cuore
In voi, Madonna, amare. (a)

 Cir-

(a) Un moderno Scrittore, cui non nomino, mi fa a questo luogo parecchie accuse, tutte concludenti ad un modo. I. Nel 2do Tomo d'una sua Opera recente alla pagina 307 mi rimprovera per *aver io spacciato, che Federico Secondo Imperatore apprendesse dal Conte di Provenza l'amore verso la poesia, e la protezione de' poeti*. Ma mi dica di grazia, in qual parte del mio libro ha egli trovata cotal asserzione? In qual tomo, in qual capitolo, in qual pagina, in qual riga ho detto, che Federico traesse l'amore verso la poesia, e la protezione dei poeti dal Conte di Tolosa? II. Alla pag. 308 dello stesso tomo dopo aver detto, che nel gaudio popolare per la vittoria di

Circa le canzoni, a ballo è da osservarsi però, ch' esse non ebbero in Italia un principio cotanto naturale, e filosofico quanto ne sembra a prima vista, poichè dagli esempj rimastici chiaramente si scorge essere stati cotai componimenti un prodotto più tosto della imitazione, che una

di Cortenova riportata da Federigo nel 1239 vi furono cembali, cetere, ed altri strumenti musicali, mi rinfaccia la mia ignoranza quasichè io avessi detto essersi conosciuta la musica strumentale in Italia allora soltanto che Federigo si trovò con Raymondo di Tolosa per ascoltar i Menestrieri provenzali. Ma con qual ragione può farsi questa imputazione a me, che trovo introdotta la musica strumentale in Italia fin dai tempi della Contessa Matilde, cioè più d' un secolo prima della battaglia di Cortenova, che parlo fin d' allora di *timpani*, di *cetere*, di *stive*, e di *lire*, e che alla pagina 150 della prima edizione ne cito in conferma un verso dell' antico monaco Donizone, che scrisse la vita di quella celebre principessa? III. Alla pag. 307 mi condanna per aver asserito, *che Federigo secondo gran protettore de' poeti e de' musici, gli richiamò da tutte le parti, per ornare ed illeggiadrir la sua Corte*, e per confutarmi vittoriosamente adduce l' autorità del monaco Gotifredo, il quale racconta che Federigo cercò di persuadere ai principi di non arricchire *colla solita prodigalità i cantambanchi, stimando una solenne follia versare su tal*

una libera ed espontanea emanazion del talento. Ciò si vede dai nomi, che diedero i primi italiani alle Stanze di siffate canzoni somiglianti a quelle de' provenzali, e dalla poca filosofia, con cui le accomodavano ai rispettivi argomenti. Serva di pruova la seguente ballata di Dan-

tal genìa i loro tesori. Ma dove parlo io di *cantambanchi* chiamati da Federico? I poeti e i musici, ond' egli arricchì la sua Corte, si devono forse confondere coi buffoni da piazza? Non è forse vero, che quell' Imperatore proteggesse le Lettere? Non amò egli in particolar modo la poesia e i poeti? Non eresse un' Accademia in Palermo, dove fra le altre facoltà si coltivava quella dei versi? Non si leggon tuttora le rime di quelli Accademici inserite fra le rime dei poeti antichi del Giunti, e in altri luoghi? E tali Accademici, alla testa dei quali si trovavano Enzo e Manfredi figliuoli dell' Imperatore, erano forse i *cantambanchi*, i *mimi* e gl' *istrioni*, di cui parla Gotifredo? Non asseriscon la medesima cosa Tiraboschi, Bettinelli, Muratori, Crescimbeni, Quadrio, e prossochè tutti gli eruditi italiani? L' Autore stesso non lo conferma alla pag. 306, e in altri luoghi? Quale spirito muove adunque questo Scrittore qualora mi fa dire ciò che non ho mai sognato di dire, e qualora m' intenta un processo per aver detto ciò che dice egli stesso dietro a una folla di Scrittori i più accreditati?

te Alighieri, la quale a preferenza delle altre ho voluto trascegliere e per la celebrità dell' autore, e perchè ottiene un luogo distinto fra le composizioni di questo genere.

Morte villana, e di pietà nemica
Di dolor Madre antica,
Giudizio incontrastabile gravoso:
Poichè hai dato materia al cor doglioso,
Onde io vado pensoso,
Di te biasmar la lingua s' affatica.
E se di grazia ti vuò far mendica,
Convenesi, ch' io dica
Lo tuo fallir d' ogni torto tortoso.
Non però che alle genti sia nascoso:
Ma per farne cruccioso,
Chi d' amor per innanzi si nudrica.
Dal secolo hai partita cortesia,
E ciò che 'n Donna è da pregiar virtute.
In gaja gioventute
Distratta hai l' amorosa leggiadria.
Più non vò discovrir qual Donna sia;
Che per le proprietà sue conosciute,
Chi non merta salute
Non speri mai d' aver sua compagnia.

Il lavorar una canzone a Ballo in occasione di

tale,

tale, e sì profonda tristezza qual è quella, che dee opprimere un Amante per la morte dell' oggetto, che ama, è ugualmente contrario alla imitazion naturale di quello che sarebbe in un pittore il dipigner agghiacciati i fiumi posti sotto la linea equinoziale, o un bosco di cannella nel Settentrione.

Indi a non molto s'introdussero le *Maggiolate* spezie di canto usato in Italia, come in molti altri paesi d'Europa, e privativo dei primi giorni di Maggio, tempo in cui per celebrar il ritorno della primavera erano soliti gli amanti a piantare in faccia alle finestre delle loro Innamorate un piccolo arboscello verde di nuova fronda, e abbellito con festoni a più colori, intorno al quale ballando e ripiegandosi in sollazzevol foggia diverse truppe di giovani cantavano certe poesie che presero il nome dalla circostanza. Vennero poscia i canti chiamati *carnascialeschi* a motivo d'eseguirsi in tempo di Carnovale fra le brillanti mascherate, onde tanto si compiaceva la gioventù fiorentina. Lorenzo de'Medici detto il Magnifico era l'anima di cotali feste dove rappresentavansi sovra pomposi carri trionfali guidati per le strade di Firenze fra

gli

gli applausi del popolo parecchie ingegnose allegorie allusive per lo più a soggetti amorosi. Alle volte i trionfi del Petrarca servivano d' argomento, e si cantavano posti in musica i sonetti e le canzoni di questo poeta, come in oggi si cantano le arie di Metastasio. Alle volte si lavoravano a bella posta componimenti poetici che tuttora si leggono raccolti in due Volumi, e ne faceva fra gli altri la musica un certo Arrigo Tedeschi, di cui ci restano fra le carti musicali alcune piccole canzoni poste sotto le note a tre voci. Succedettero in seguito i madrigali, dei quali abbiamo fra i primi l' esempio in quelli di Lemmo pistojese posti in musica dal Casella compositore di cui ne fà menzione il Dante, e nelle tante madrigalesse, ballate, villanelle, serenate, villotte alla napoletana, ed alla siciliana, e in altri componimenti cantati per tutta l' Italia, e posti in musica persin da celebri donne, che gareggiavano coi più gran compositori. L' Agazzari romana, la Maina, la Perego e l' Archinta milanesi, la Baglioncella dama perugina, la Rata e l' Orsini Vizzani bolognesi, l' Eufemia e la Bellamano napoletane senza far menzione di molte altre misero sotto

le

le note patecchie composizioni, che divennero alla moda presso alle radunanze più colte e più gentili. Furono ancora molto in uso le villotte, delle quali eccone per saggio due strofi, affinchè il lettore avverta di mano in mano ai progressi della poesia musicale.

Trinke got è Malvasia:
Mi non trinker altro vin.
Ch' altro vin star pisinin,
Si mi far doler la panza.
Fà venir il mio voltin
Di color di melaranza.
Volentier mi-sta far danza
Piste trinke Romania.
Trinke got è Malvasia
Mi non trinker altro vin.
Mi levar da mezza notte
Quand' è il dì di San Martin:
Vo spinar tutte le botte:
Mi vuol biber da mattin.
Vin è car, il mio cusin,
Si mi fa ballar per via.
Trink got è Malvasia.

Nel secolo XV cominciò a rosseggiar sull' orizzonte Italiano l' aurora del miglior gusto nella

mu-

musica, il novello raggio della quale si spiccò da un popolo, che faceva profession di distruggere le arti, e le scienze, come gli altri facevano di coltivarle. L'ignorante, e conseguentemente feroce Musulmano, sbuccando dalle gole del Caucaso, indi a guisa di turbine tutta l'Asia scorrendo, rivolse alla fine i suoi vittoriosi stendardi verso Costantinopoli, capitale d'un vasto Impero ammorbidito dal lusso, snervato dalla mollezza, addormentato fra le più ridicole superstizioni. La Grecia tutta fu una picciola parte delle sue immense conquiste, a motivo delle quali i pacifici coltivatori delle lettere che abitavano quel paese tanto caro alle muse si ricoverarono nella Italia portando seco i preziosi frammenti della greca letteratura. La prosperità figlia della pace, e dell'abbondanza, il desiderio d'ogni sorta di gloria proprio di quelle nazioni, che hanno conosciuto la libertà, e quel segreto bisogno, che ne' tranquilli governi sprona lo spirito alla ricerca di nuovi piaceri aveano anticipatamente disposti gl'italiani al risorgimento delle lettere. I greci l'accelerarono pei codici degli antichi, che fecero maggiormente conoscere, e per altri disotterrati dalle

bi-

biblioteche, ove si giacevano d'ignobil polvere ricoperti. I trattati appartenenti alla musica di Marziano, Boezio, Tolomeo, Aristosseno, Aristide Quintiliano, Aristotile, Alipio, Gaudenzio, Nicomaco, Bacchio, e Plutarco furono letti, copiati, ricorretti, e alcuni fra essi interpretati, e tradotti dal Gogavino, da Carlo Valguglio, da Georgio Valla, da Francesco Burana con altri italiani imitati poscia nel secolo decimosettimo, e da lungo tratto avanzati da valentissimi oltramontani.

Luce più chiara si sparse dappoi colle accademie di musica e di poesia istituite a promuovere per ogni dove l'una e l'altra. Franchino Gaffurio Lodigiano con tre altri stranieri Bernardo Hycart, Giovanni Tintore, e Guglielmo Guarnerio chiamati dal Re Ferdinando di Napoli gran Protettore delle lettere, e de' letterati fondarono ivi un'accademia musicale, la quale divenne col tempo il Seminario de' più gran genj, che siansi veduti in Italia in cotal genere. Siena ebbe la congrega de' *Rozzi* utile, quanto fosse altra mai a' progressi del teatro italiano non men che alla musica per gl'intermezzi di canto e di suono, che si frapponevano alle lo-

ro

ro farse, o commedie. In alcune di esse ho veduto nel principio d'ogni atto una ottava d' argomento diverso da quello della farsa la quale poi si cantava al suono di lira da un Personaggio incaricato di questa sola incombenza, cui si dava il nome d'*Orfeo*. In Verona divennero celebri verso la metà del cinquecento i Filarmonici istituiti o promossi da Alberto Lavezzola a fine di migliorar la musica, come si vede fra le altre cose dalla bizzarra legge, che costrigneva gli accademici a sortir qualche volta in pubblico a cantar versi colla lira in mano. Si fondarono ancora in Milano, in Bologna, e altrove cattedre di musica teorica, donde incominciossi a scrivere intorno ai principj specolativi di essa, e vennero tra gli altri illustrandola il citato Gaffurio, il Valguglio, Ludovico Zucconi, Alessandro Canovio, Francesco Caza, Pietro Aron, Niccolò Burzio, Giovanni Spatario, Francesco Bocchi, il Doni vecchio, il Barocci, l'Artusi, il Bottrigari Bolognese con altri molti, ma sopra tutti Zarlino di Chioggia Scrittore insigne, che divenne colle sue Istituzioni armoniche maestro fondamentale nel genere pratico.

Non-

Nondimeno bisogna dir che l'Italia non avesse a que' tempi presso alle altre nazioni acquistata quella celebrità nella musica, che ha poi nel passato secolo, e nel presente ottenuta, poichè le Corti straniere anzi, i Principi italiani stessi ricercavano con gran premura, e con grosse paghe musici, e cantori oltramontani. Se la mia asserzione sembrasse alquanto dura agli orecchi di que' pregiudicati italiani, che stimano se soli esser stati in ogni tempo gli arbitri del gusto nelle materie musicali, non hanno a far altro che consultar la testimonianza irrefragabile della Storia. Potrei citare Filippo di Comines, che lo dice, potrei aggiugnere l' Abate du Bos, che di proposito lo pruova, autori entrambi di sommo grido, e di sicura critica; ma essendo eglino stranieri, come son' io, non debbono chimarsi in giudizio contro all' Italia, essendo tale la debolezza degli uomini, alla quale gl' italiani al paro degli altri, e forse più degli altri partecipano, che chiunque di patria, e di linguaggio è diverso si stima, qualora non parla a grado nostro, che debba esser acciecato dall' odio, o dall' ignoranza. Non incorrerà in questa taccia il celebre Luigi Guicciardini

ni-

nipote di Francesco, del quale non posso ommettere un lungo testo, che conferma mirabilmente il mio assunto. Si trova questo nella sua descrizione de' Paesi Bassi stampata in Anversa l'anno 1567. *Questi sono* (dice, parlando de' Fiaminghi) *i veri Maestri della Musica, e quelli, che l'hanno restaurata, e ridotta a perfezione, perchè l'anno tanto propria, naturale, che uomini, e donne cantan naturalmente a misura con grandissima grazia, e melodìa, onde avendo poi congiunta l'arte alla natura fanno e di voce e di tutti gli strumenti quella pruova ed harmonia, che si vede, ed ode, talchè se ne truova sempre per tutte le Corti de' Principi Cristiani. Di questa nazione, ragionando de' tempi più moderni, furono Giovanni del Tintore di Nivelle menzionato più avanti nella sua terra, Iusquino de Pres, Obrecht, Ochegem, Ricciafort, Adriano Willaert, Gioanni Monton, Verdelot, Gomberto, Lupuslupi, Cortois, Crecquillon, Clemente non Papa, e Cornelio Canis, i quali tutti sono morti, e di presente vivono Cipriano di Rore, Gian le Coik, e Filippo di Monti, Orlando di Lassus, Mancicourt, Bassi, Iusquino Baston, Cristiano Holland,*

land, *Giachès di Waer*, *Bonmarche*, *Severino Cornetto*, *Piero du Hot*, *Gherardo di Tornout*, *Huberto Walcrant*, *Giachetto di Berckem vicino d'Anversa*, *e molti altri tutti Maestri di musica celeberrimi*, *o sparsi con onore*, *e gradi per il Mondo* (*a*). E che fra le Corti straniere debbano annoverarsi quelle d'Italia, si pruova da ciò, che molti di que' Fiaminghi nominati dallo storico, cioè Orlando Lassus, Crecquillon, Ockegem, Cortois, Clemente non Papa, Cipriano chiamato il Divino (*b*), ed altri soggiornarono lungo tempo in Italia appresso ai Principi, e tanta autorità ne acquistarono di qua dai monti massimamente nel perfezionar il contrappunto, che il gusto loro nazionale nella musica italiana trasfusero.

(*a*) P. 28. e 29.

(*b*) Gl' Italiani di quel secolo per una pedantesca, e profana imitazion degli antichi davano il titolo di Divino a molti autori. Si disse il Divino Dante, il Divino Petrarca, il Divin Raffaello, il Divino Ariosto e persino il Divin Aretino. La divinità si doveva a quest' ultimo colla stessa ragione che gli Egizj la davano ai gatti, ai serpenti, ed agli altri insetti generati nel fango del Nilo.

Non sarà tenuto nimico delle glorie italiane il gran Muratori, il quale, parlando di Leonello d'Este Duca di Ferrara, che successe al suo Padre Niccola Terzo nel 1441, dice, *che fece venir da Francia i cantori* (a), anzi i più bei madrigali di alcuni di essi francesi dimoranti allora in Italia si trovano raccolti da Girolamo della Casa Udinese, e proposti per modello d' imitazione nel suo rarissimo libro, che ha per titolo: *il vero modo di diminuire con tutte le sorti di stromenti*.

Italiano è pure il Morigi, e interessato nelle lodi della sua patria, del quale però eccone le parole tratte dal suo Libro assai noto della nobiltà milanese, ove parla di Galeazzo Sforza Duca di Milano, che vivea nel 1470. *Teneva questo raro Principe trenta musici tutti oltramontani, e tutti scelti, che da esso erano benissimo pagati, ed al Maestro di Cappella nominato Cordovero dava cento scudi al mese* (*ch'ora sarebbero più di dugento*) *posciachè mol-*

(a) Script. Rer. Italic. Tom. 20. Annales Estenses pag. 456.

molto si compiaceva della musica, nella quale era intelligentissimo (*a*). Questo testo viene falsamente attribuito dall' Abate du Bos al celebre Corio.

Nè soltanto Fiaminghi, e Francesi furono avidamente cercati dalle Corti italiane, ma gli spagnuoli eziandio, e gran riputazione acquistarono questi in Roma presso ai Papi, e grande autorità presero nella Cappella Pontificia, i soprani della quale fino a' tempi di Girolamo Rosini Perugino erano stati tutti spagnuoli, secondo che rapporta l' Italiano Andrea Bolsena nelle osservazioni per ben regolar il canto nella Cappella Pontificia (*b*). I vantaggi che recarono essi alla musica non meno pratica che teorica sono tanto riguardevoli, che ommettendoli, farei torto alla scienza, alla storia e alla mia patria. Bartolomeo Ramos Pereira o Pereia, che venne l' anno 1482 chiamato fin da Salamanca ad occupar la cattedra di musica eretta dianzi in Bologna da Niccolò V, sarà sempre

(*a*) Lib. 6. c. 36.
(*b*) Pag. 189.

dalla memore posterità annoverato fra i più grand' inventori. Egli ebbe il coraggio di svelar all' Italia gli errori di Guido Aretino, e di scoprir le debolezze del suo sistema, e le inconseguenze. Il temperamento, ch' egli propose nel suo trattato della musica divenuto rarissimo, comechè a fiera tenzone spingesse Franchino Gaffurio, e gli altri partigiani di Guido, fu alla perfine abbracciato da i più valenti italiani (*a*). Frate Pietro d' Uregna dimorante anch' esso in Italia verso il 1520 merita esser cavato dalla oscurità, ove indebitamente giaceva sin' ora. Se l' aver aggiunto una nota di più all' *ut re mi fa sol la* inventato come si pretende, da Guido Aretino è di gran vantaggio per la musica, e se questa può dirsi una gran scoperta, che meriti, che si scriva un libro a bella posta per risaperne l' autore, come pur si fece da un musico chiamato *de Nivers* sul principio del nostro secolo; cotal onore è certamente dovuto a questo religioso spagnuolo, poich' egli ne fu l' inventore. Siffatta scoperta sconosciuta non

meno

(*a*) Martini Storia della Musica Tom. 1.

meno al pubblico che al citato scrittore, che ne ha ricercata l'origine, si ritruova nel compendio del sistema di esso Uregna fatto, e pubblicato in Roma in lingua spagnuola l'anno 1669 (a) così per un destino, che sembra proprio della nostra nazione, mentre si cerca vanamente in Germania, in Francia, e in Italia a chi debba attribuirsi la gloria di cotal ritrovamento, giace polveroso, e dimenticato in qualche biblioteca il vero inventore. Di Francesco Salinas non farò che un sol cenno, non potendo ignorarsi da chiunque ha l'erudizion musicale assaggiata a fior d'acqua, ch'egli fu il Principe de' Teorici del suo tempo, come ampiamente il confessano i più illustri scrittori italiani di tali materie Zarlino, Vincenzo Galilei, e Giambattista Doni. Tommaso della Vittoria nativo d'Avila illu-

(a) Il libro ha per titolo: *Arte nueva della musica inventada per San Gregorio, desconcertada año 1022 por Guido Aretino, restituida a su primera perfeccion por Fray Pedro de Urena, y reducida a este breve compendio por J. C.* Il qual compendiatore ho buone ragioni di credere, che fosse il celebre Monsignor Giovanni Caramuel.

illustrò anch' egli moltissimo la musica italiana non solo con opere assai pregiate a' suoi tempi, le quali furono stampate in Roma l'anno 1585, ma con belle composizioni di pratica, per cui divenne rivale e socio del celebre Palestrina nel riformare, e migliorare la musica ecclesiastica. Compagno nel merito, e non forse minor nella gloria gli andò dal paro Cristoforo Morales, intorno a cui il dottissimo Padre Martini citato dall'erudito Signor Abate Don Saverio Llampillas si spiega in questi termini *fu autore stimatissimo, e di gran grido* (a). Oltre a' mentovati, che possono chiamarsi di prima classe, molti vi furono di qua dai monti peritissimi nell'uno e nell'altro genere. Eccovene alcuni de' più celebri in Roma, e altrove. Francesco Sotto di Langa, Bartolommeo Escovedo nominato dal Salinas con grande elogio, Pietro Eredia, del quale fa menzione Vincenzo Galilèi nel suo Fronimo come di bravo compositore, Antonio Calasanz, Francesco Palavera, Antonio di

(a) Saggio Apologetico della letteratura spagnuola ec. Pag. 2. Tom. 2.

di Toro, Pietro Ordognez, Giovanni Sanchez di Tineo, Francesco Bustamante, Michaele Paramatos, Cristoval de Oggeda, Tommaso Gomez di Palencia, Giovanni Paredes, Gabriello Galvez, Raffaello di Morra, Silvio di Spagna, Pietro Guerrero, Gabriello detto lo Spagnuolo, Diego Lorenzo, Francesco di Priora, Diego Vazquez di Cuenca, Bartolommeo della Corte Aragonese, Antonio Carleval, Girolamo di Navarra, Pietro di Montoya, Abraamo della Zerda, e tanti altri, che più assai ne troverrebbe chi con diligenza svolgesse gli autori italiani di quel secolo. Veggansi tra gli altri il Bolsena, Antimo Liberati, e le opere di Vincenzo Galilei, e di Giambattista Doni.

Fu dunque l'eccedente amor della patria (il più lodevole fra gli eccessi quando non vien disgiunto dalla giustizia) che mosse il Cavaglier Tiraboschi a dire, parlando della musica, *che agli Italiani del secolo decimosesto dovette il giugnere, ch'ella fece a perfezione maggiore assai, che mai non avesse in addietro* (a). Se

 l'il-

(a) Storia della letteratara italiana Tom. 8. pag. 200. Edizione di Modena.

l'illustre Storico della letteratura Italiana, che tant'onore ha recato alla sua nazione, ignorò il gran numero e il valore dei mentovati stranieri, i quali si portarono in Italia ad illustrar sì distintamente e sì gloriosamente la musica, noi non sapremmo se non istupire di tal negligenza meno scusabile trattandosi d'un'arte onde gl'Italiani vanno a ragione così superbi, di quello che sarebbe stata in tanti altri punti poco interessanti, ne'quali però ha egli avuta la compiacenza di fermarsi a lungo. Se non ignorandoli, ha giudicato meglio di passarli sotto silenzio, che altri chiamerebbe ingiurioso, noi non sapremmo che rispondere a chiunque l'accusasse di parzialità manifesta. Ma gli Spagnuoli, i Francesi, e i Fiaminghi, che si veggono privi di testimonianza così autorevole, si consoleranno nella perdita loro ripensando a tanti altri illustri scrittori suoi nazionali, i quali hanno siffatta gloria tra essi, e gl'italiani meritevolmente divisa. (*a*)

Il

(*a*) Al Tiraboschi sempre intento ad esaltar i suoi nazionali con discapito degli esteri si potrebbero appro-

Il rinascimento della poesia teatrale, e la perfezione, ove giunsero le arti del disegno furono un altra epoca dell'incremento, che prese la musica Italiana. Appena comparvero le commedie d'Ariosto, di Macchiavello, del Cardinal Bibbiena, e le tragedie del Trissino, del Ruccellai, e del Giraldi: appena la pittura cominciò a gareggiar coi greci originali sotto il pennello di Raffaello d'Urbino, del Negroni, di Baldassare Peruzzi, e d'altri, che i Principi Italiani bramosi d'accrescer lustro, e magnificenza alle feste loro si prevalsero a ciò della unione delle tre arti. Allora si sentì sulla scena la musica accompagnar le tragedie nei cori, e le commedie nei prologhi e negli intermezzi, che si frammettevano. Quest'intermezzi sul principio erano madrigali cantati a più voci ora allusivi all'argomento della favola, ora di sentimento diverso. Ben presto perfezionandosi, azioni musicali divennero da rappresentarsi ne' tempi di pubblica allegrezza.

Me-

---

propriare quei versi del Catilina tragedia d' un celebre moderno Francese.

Le devoir le plus saint, la loi la plus cherie,
C'est d'oublier la loi pour sauver la patrie.

Merita particolar menzione sì bel componimento pregievole pieno di greco spirito, come per ritogliere dalla ingiusta dimenticanza, nella quale i critici italiani hanno lasciato cadere il nome d'uno de' più illustri Mecenati delle cose musicali quello fatto da Giovanni Bardi de' Conti di Vernio a imitazione degli antichi Peani, o Nomj Pitici, che si celebravano nella Grecia in onore d'Apolline. Si rappresentò in Firenze nelle nozze di Ferdinando de' Medici con Cristiana di Lorena col titolo: *Combattimento d' Appolline col Serpente*.

La scena s'apriva facendo vedere ampia foresta, in mezzo alla quale si scorgeva la grotta del Serpente. Le vicine piante erano abbattute dei replicati colpi della tortuosa coda, e macchiate da livida schiuma all'intorno. Gruppi d'uomini e donne alla greca foggia vestiti vedeansi sbuccare da diverse parti del bosco, i quali, credendosi sicuri per non veder il serpente fuori della grotta, cantavano alternativamente al suono de' varj stromenti i seguenti versi:

Una parte. *Ebbra di sangue in quest' oscuro bosco*
Giacea pur dianzi la terribil fera,
E l'aria fosca e nera

Ren-

Rendea col fiato e col maligno tosco.

Altra parte. *Quì di carne si sfama*
Lo spaventoso serpe: in questo loco
Vomita fiamma e fuoco, e fischia, e rugge;
Quì l'erbe e i fior distrugge.
Ma dov' è il fiero mostro?
Forse avrà Giove udito il pianto nostro.

Finito ch'ebbero il canto, ecco verso l'orlo della caverna il serpente apparire, alla vista del quale i greci da subito terrore compresi s' inginocchiano, indirizzando al Cielo in piagnente e maninconico suono la seguente supplica.

Oh sfortunati noi!
Dunque a saziar la fame
Nati sarem di questo mostro infame?
O Padre! o Rè del Cielo!
Volgi pietosi gli occhi
All' infelice Delo,
Che a te sospira, a te piega i ginocchi,
A te dimanda aita, e piagne, e plora:
Muovi lampi, e saetta
A far di te vendetta
Contro il mostro crudel che la divora.

Il Serpente allo strepito delle voci esce fuori dalla caverna, e guatandoli da lontano, con orren-

rendi sibili s'avventa contro; ma scendendo Apollo all'improvviso dal Cielo, incomincia con esso un sanguinoso combattimento, il quale dura lungo tempo or fuggendo il Serpente, ora spezzando coi denti le saette scagliategli contro dal Dio, ora staccandole colle zanne dal tergo, donde fiumi di nero sangue sgorgavano, finchè rimane ucciso e calpestato ai piedi del Nume. I greci, ch'erano fuggiti ritornano, e coronando Apollo di fiori intuonano il seguente ringraziamento:

O valoroso Dio!
O Dio chiaro e Sovrano!
Ecco il Serpente rio
Spoglia giacer della tua invitta mano:
Morta è l'orribil fera.
Venite a schiera a schiera,
Venite: Apollo e Delo
Cantando alzate, o belle Ninfe, al Cielo. (a)

Nel-

(a) L' accennato argomento era il tema solito a proporsi dai greci nelle tenzoni o combattimenti poetico-musicali usati fra i ceteratori ne' giuochi pitici. Si facevano essi colla *cinnira* o cetra strumento non

Nelle pastorali poi la musica fece gran via, e noto è l'apparato musicale con cui Don Garcia di Toledo Vicere delle Sicilie fece rappresentare quella del Transillo, e nota è altresì la magnificenza con cui fu posta in teatro l'Aminta del Tasso cogl'intermedj lavorati dal poeta, e posti in musica dal Gesuita Marotta, come ancora il Pastor fido con tante altre, delle quali parlano a lungo gli eruditi. Dagl'intermedj, e dai cori passò la musica ad accompagnar qualche scena eziandio del componimento, del che abbiamo una pruova nella pastorale intitolata il *Sacrifizio* d'Agostino Beccari recitata in Ferrara verso il 1550, dove il Sacerdote si mostra colla lira in mano suonando e cantando la sua par-

---

non conosciuto da noi, che rassomiglia ad una spezie di lira od arpa piccola. La disputa armonica comprendeva cinque parti. I. Un preludio di guerra. II. Il cominciamento della tenzone. III. La tenzone. IV. Un canto di vittoria. V. La morte del serpente Pitone, e l'imitazion dei fischi del mostro moribondo. Vedi l'Onomastico di Giulio Polluce. Da simili giostre armoniche ebbe principio la corruttela della musica greca.

parte sul teatro, e similmente si fece nello *Sfortunato* dell'Argenti, e nell'*Aretusa* d'Alberto Lollio rappresentate alla medesima Corte.

Così di mano in mano crescendo dalle ballate alle canzoni, dalle canzoni alle maggiolate, canti carnascialeschi e madrigali, dai madrigali ai cori e agl'intermezzi, e da questi fino alle scene drammatiche, il lettore ha potuto vedere per quai gradi la musica sia finalmente pervenuta a costituire il pomposo spettacolo dell'Opera. . . . .

Pei medesimi passi presso a poco vennesi formando la decorazione. Gli spettacoli fatti per parlare agli occhi nelle pubbliche feste portavano sul principio il carattere dei loro tempi. Consistevano per lo più in cavalcate di convenzione, in fuochi accesi nelle pubbliche piazze o innanzi alle case dei particolari, in anfiteatri o monumenti inalzati con cose mangiative, in fontane di vino che zampillavano nelle strade, in mascherate romorose e grotesche, in musica di tamburi e in tali altri divertimenti fatti più per la plebagia che per uomini, cui la coltura avesse ringentilito lo spirito. Il risorgimento benchè lento della pittura, il commercio che

vi-

vivifica le arti, onde viene alimentato a vicenda, il lusso che rende squisite le sensazioni nell' atto che le moltiplica, e la connessione che hanno fra loro tutti gli oggetti del gusto fecero avvertiti gli uomini di Genio che l'immaginazione dei popoli civilizzati avea bisogno d'un pascolo men grossolano, che la novità e la dilicatezza ne doveano essere i principali ingredienti, che la favola da una banda e l'allegoria dall'altra potevano somministrare agli occhi una folla di piaceri sconosciuti, e che toccava a lui solo prevalersi del vero e del finto, della natura e dell'arte, degli esseri animati e degli inerti per dar una nuova mossa alla fantasia e un vigore novello alla prospettiva. Si conobbe altresì, che l'influenza di questa sullo spirito era assai debole e passeggiera ove rinforzata non venisse dall'ajuto delle arti compagne, ed ecco la prima origine di quelli spettacoli frammezzati di poesia, di ballo, di musica e di decorazione che si trovano ne' tempi più remoti, e che ponno considerarsi come altrettanti abozzi del melodramma. Fa di mestieri confessare a gloria dell'Italia, che appunto in questa nazione troviamo i primi fonti del buon gusto in co-

sì fatto genere, come apparirebbe ad evidenza s' io presentar volessi un quadro storico delle ingegnose feste eseguite nelle antiche corti italiane in occasione di pubblica allegrezza. Ma tale non essendo il mio assunto, mi contenterò di recar in mezzo la descrizione d' un solo di cotali abbozzi drammatici, che fa epoca nella storia delle Arti, che divenne allora la maraviglia d' Europa, e che servì non meno di stimolo che di modello a quante feste se ne fecero in seguito nelle altre Corti. Fu dato il surriferito spettacolo da Bergonzo Botta nobile tortonese verso la fine del mille e quattrocento in occasione di festeggiarsi le nozze di Galeazzo duca di Milano con Isabella d' Aragona. Ne parla alla distesa lo storico Tristano Calco (a) da cui ne verrò raccogliendo quelle circostanze soltanto che possano giovare all' *istruzione* non meno che al divertimento dei lettori.

In mezzo ad un magnifico salone circondato da una superba galleria, dov' era distribuito un gran numero di suonatori di diversi strumenti, si.

(a) *In Nuptiis Ducium Mediolanensium*: che serve d' Appendice al Libro XXII delle sue storie.

si vedeva una gran tavola, ma senza apparecchio di sorta alcuna. Tosto che il duca e la duchessa comparvero, incominciò la festa aprendo Giasone la scena cogli Argonauti, i quali s'avanzarono in aria minacciosa al suono d'una sinfonia guerresca portando seco il famoso vello d'oro, il quale lasciarono in dono sulla tavola dopo aver eseguito un ballo figurato, che rappresentava l'ammirazione loro alla vista d'una principessa cotanto gentile, e d'un principe così degno di possederla. Indi venne Mercurio seguito da tre quadriglie di danzatori, e cantò a solo una spezie di recitativo, che conteneva il racconto della sua avventura con Apolline pastore allora del Re Admeto nei campi di Tessaglia, e l'accortezza usata da lui nel rubbargli il più bello e il più grasso fra tutti i vitelli dell'armento, cui egli offriva in dono agli sposi. Dopo Mercurio comparve Diana vestita da cacciatrice e accompagnata dalle sue ninfe, le quali al suono di boschereccchi strumenti portavano sovra una barella indorata e coperta di frondi un bellissimo cervo. La Dea nel presentarlo ai sovrani disse cantando essere quel cervo l'incauto Atteone trasformato in simil guisa, ma che do-

dovea nella sua disavventura reputarsi fortunato a bastanza, poichè dopo aver cessato di vivere meritava essere offerto a così saggia e così amabile Sposa. Appena fu partita Diana, ecco messa in silenzio l'orchestra per dar luogo ai suoni dolcissimi d'una lira che percossa dalle dita d'Orfeo svegliava ne' petti degli ascoltanti l'ammirazione e l'allegrezza. *Io piangeva* (disse avanzandosi il Cantore di Tracia in mezzo all'udienza) *sulle cime dell'Appenino la morte immatura della mia Euridice. La fama m'ha fatto intendere l'avventurosa unione di due amanti così degni di vivere l'uno per l'altro, e il mio cuore, rammentandosi le sue passate gioje, ha per la prima volta sentito un movimento di piacere. I miei canti hanno cangiato di natura, come s'è cangiata la disposizione del mio spirito. Ho diffusa l'allegrezza per tutti gli Esseri. Una truppa d'uccelli si è fermata ad ascoltarmi; gli ho presi senza la menoma resistenza, e ne fo copia di essi ad una principessa la più amabile del mondo dacchè Euridice non è più fra i viventi*. Questa cantilena fu all'improvviso interrotta da suoni romorosi. Atalanta e Teseo comparvero

vero in iscena scortati da varie truppe di caccia-
tori, che con danze vive e brillanti rappresenta-
rono una caccia di gran fracasso, la quale si
terminò colla uccisione del famoso cinghiale di
Caledonia offerto anch' esso in dono fra replicati
balletti di trionfo al giovine sposo.

La seconda parte della festa conteneva uno spet-
tacolo non meno singolare. Da una banda com-
parve l' Iride sovra un carro tirato da superbi va-
rio-pinti pavoni, e seguitata da un coro di ninfe
coperte da un trasparente leggierissimo velo che
portavano bacili d' argento pieni di siffatti uc-
celli. Dall' altra si vedeva Ebe Dea della giovi-
nezza, che in preziose bottiglie recava il netta-
re ch' ella versa agli Dei nell' Olimpo; accom-
pagnavala un coro di pastori d' Arcadia carichi
d' ogni sorta di legumi, e Pomona e Vertunno
che dispensavano i frutti più saporiti. Perchè
nulla mancasse a cotanta lautezza, ecco aprirsi
il pavimento, e sortir da terra l' ombra d' Api-
cio, la quale annunziò cantando esser venuta
colà dagli abissi affine di condir le vivande e
d' illeggiadrir il convito facendo gustar al palato
degli sposi le squisitezze inventate da lui, e
che acquistar gli fecero in altri tempi la ripu-

tazione del più dilicato e più voluttuoso fra i romani. I donativi terminarono con un gran ballo composto di Dei marittimi e di tutti i fiumi della Lombardia, che portavano i pesci più squisiti, eseguendo nell'atto di esibirli ingegnose danze di diverso carattere.

Cominciò allora un'altra spezie di dramma non meno ingegnoso. Orfeo di bel nuovo si fece avanti menando seco Imeneo con una truppa di amorini. Tenevano dietro le Grazie, e in mezzo a loro la fede conjugale, ch'elleno presentarono alla principessa; ed ella le si offrì per servente e compagna indivisa. Nel mentre che la fede conjugale parlava Semiramide, Elena, Medea, e Cleopatra vennero fuori per interromperla cantando ciascuna i traviamenti della sua passione, e le seduzioni dell'amore. Sdegnata quella nel sentire che le ree femmine osassero contaminare con infami racconti la purità di quel giorno, dà ordine che vengano scacciate dalla sua presenza, al cui commando i pronti amorini, intrecciando una danza rapida e viva, si slanciano contro di esse, le perseguitano colle fiaccole accese e attaccano fuoco ai nastri ed ai veli, onde aveano fregiate le te-

teste. In vece loro ecco sortire Lucrezia, Artemisia, Giuditta, Porcia, Tomiri, Sulpizia e Penelope portando nelle mani le palme del pudore, che aveano meritate nella loro vita. Dopo averle offerte alla principessa, ed eseguito un ballo modesto e nobile, Bacco scortato da varj cori di satiri, sileni, ed egipani diè compimento con una danza animata e grottesca ad uno dei più magnifici e sorprendenti spettacoli, che abbia mai veduto l'Italia.

Oltre la festa descritta pur ora altri abbozzi appariscono dell'Opera in musica nel dramma intitolato la Conversion di *San Paolo* messo, non sò il perchè, dal Cavalier Planelli tra i componimenti profani (a), rappresentato in Roma verso l'anno 1480 d'ordine del Cardinal Riario, e nella farsa, che Alfonso Duca di Calabria fece recitare in Castel Capoano nel 1492 opera di Jacopo Sanazzaro. In una serie cronologica de' drammi rappresentati sui pubblici teatri di Bologna dall'anno 1600 fino al 1737 fatta per opera de' Socj filopatri si pretende sulla fede

(a) Trattato dell' Opera in musica c. 1.

d'un manoscritto del celebre Ulisse Aldrobrandì, che fin dall'anno 1564 si cantasse nel palazzo della nobilissima Casa Bentivoglio un dramma intitolato *l'incostanza della fortuna*. Ma l'autore di questo libricciuolo, il quale, benchè comparisca anonimo, fu lavoro d'un certo Avvocato Macchiavelli celebre nella sua patria per le sue letterarie imposture, ci vieta di contar molto sulla sua asserzione. Anche il Brown Inglese nella sua dissertazione sull'unione della musica, e della poesia, citando la storia del Teatro Italiano di Lelio Riccoboni, parla di non so qual dramma fatto rappresentare dal Senato di Venezia fin dall'anno 1574 per divertimento d'Arrigo Terzo Re di Francia (*a*).

Che che ne sia di ciò, cotali spettacoli altro non furono appunto che abbozzi, nè alcuno di essi ci dà l'idea d'un dramma eroico cantato dal principio fino alla fine. La maggior parte degli Eruditi italiani Crescimbeni, Muratori, Nicio Eritreo, Quadrio e Tiraboschi attribuiscono giustamente l'invenzione a Ottavio Rinuc-

(*a*) Sezione 12. n. 2.

nuccini Fiorentino circa il 1600. Ma contenti di dirlo, niuno ha voluto prendersi la briga di spiegarci partitamente le circostanze, dalle quali però, siccome dipende sovente la formazion delle cose così non si può senza risaperle formar intorno ad esse cose un diritto giudizio. Dal che nascono in seguito le idee storte, le decisioni arbitrarie, l'abbujamento in somma, con cui si giudica generalmente delle arti, e in particolare del dramma in musica: tutto per colpa di coloro, che s'addossano l'incombenza di scrivere la storia delle lettere, i quali agguisa de' commentatori sono per lo più diffusi in ciò che niuno ricerca, e mancanti in quello, che altri avrebbe vaghezza d'esaminare con occhio filosofico. Fermiamoci noi non per tanto un poco più di quello, che non è stato fatto finora a maggior lume di questa materia, sperando che le nostre ricerche non siano per riuscire ingrate o inopportune a chi vorrà approfittarsene.

CAPITOLO QUINTO.

Difetti della Musica Italiana verso il fine del cinquecento, e mezzi presi per migliorarla. Stato della Poesia volgare. Firenze inventrice del Melodramma. Prima Opera seria e suo giudizio. Comparse. Arie. Cori. Prima Opera buffa, e suo carattere.

Il metodo progressivo dell' umano ingegno nelle sue investigazioni, gli avanzamenti fatti nell' armonia e nella poesia, il favore largamente concesso da Leon X alla musica, della quale fu intendentissimo, e lo studio dell' antichità da tre secoli pertinacemente coltivato doveano in un secolo d' attività e d' imitazione sollicitar la fantasia pronta e vivace degl' italiani a rinovare tutto ciò che aveano fatto gli antichi. E siccome credevasi comunemente, ch' eglino avessero le azioni drammatiche intieramente cantato, così s' avvisarono d' imitarli.

Emilio del Cavalieri Romano musico celebre di quel tempo fu il primo a tentar l' impresa nel genere più semplice della pastorale, e due componimenti di questa spezie intitolati *la Dispe-*

sperazione di Sileno, *e il Satiro* lavorati da Laura Guidiccioni dama Lucchese mise sotto le note fin dall' anno 1590. Ma non essendo fornito a bastanza di quel talento, nè di quella cognizione della musica antica, che abbisognavasi per così gran novità, e ignorando l' arte d' accomodar la musica alle parole nel recitativo, altro non fece che trasferir alle sue composizioni gli echi, i rovescj, le ripetizioni, i passaggi lunghissimi, e mille altri pesanti artifizj che allora nella musica madrigalesca italiana fiorivano. E però mal a proposito è stato annoverato fra gl' inventori del melodramma da quegli Eruditi, che non avendo mai vedute le opere sue, hanno creduto, che bastasse a dargli questo titolo l' aver in qualunque maniera messo sotto le note alcune poesie teatrali.

Ma nella carriera delle arti, e delle scienze gli errori stessi conducono talvolta alla verità. Il grido, che questo musico avea levato fece parlar molto di lui, e del suo tentativo massimamente in Firenze in casa di Giovanni Bardi de' Conti di Vernio, Cavaliere virtuoso, e liberale, di gran cuore, d' ottimo gusto, di gentilezza somma, di molta cognizione in ogni genere

nere di lettere, e conseguentemente stimatore giusto, e amante de' letterati, a' quali ogni ajuto, e favore somministrava; qualità tutte, che per la difficoltà di trovarsi riunite in una sola persona rendono egualmente stimabili, ma forse più rari i veri Mecenati che i veri Genj. Da lui perciò concorrevano i primi uomini della Città, tra quali si distinguevano Girolamo Mei, Vicenzo Galilei Padre del Colombo della filosofia, e Giulio Caccini gentiluomo romano per passar le ore non, come è il costume de' nostri tempi, in oziose ciccalate, in giuoco rovinoso o in occupazioni più vergognose frutto della trascurata educazione, e della pubblica scostumatezza, ma in dilettevoli, e virtuose adunanze, ove la coltura dell'ingegno, il non frivolo spirito, e l'attica urbanità vedeansi rifiorire insiem col sincero amor delle lettere, e delle utili cognizioni. I loro ragionamenti cadevano per lo più sugli abusi introdotti nella musica moderna, e sulla maniera di restituire l'antica sepolta da tanto tempo sotto le rovine dell'Impero Romano. A riuscir bene in così nobile divisamento due furono i mezzi stimati opportuni.

Il primo di rischiarare le tenebre ond'era av-

avvolta la musica antica, la quale da Boezio, e da Sant' Agostino fino a que' tempi non ebbe alcuno Scrittore, che presa l' avesse ad illustrare; e di toccar principalmente que' punti, ne' quali consistendo a giudizio degli uomini saggi la sua maravigliosa possanza, potevano trasferiti alla musica moderna contribuir a migliorarla, cioè la dottrina dei Generi, e dei Modi. A cotal impegno s' accinse prima il Mei componendo un libro, che diè poscia alla luce intitolato *della musica antica, e moderna* con un altro *de Modis Musicæ* inedito finora, i quali quantunque abbondino di errori rispetto alla musica antica a motivo, che gli autori greci appartenenti a siffatte materie non erano tanto illustrati in allora quanto lo sono al presente dopo le interpretazioni eccellenti del Meibomio, e del Wallis, dopo le diligenti ricerche del Kirkero, d' Isaacco Wossio, e sopra tutto dell' Abbate Ruossier nella sua per ogni riguardo maravigliosa dissertazione intorno alla musica degli Antichi; pure sono molto pregievoli per quella età. Indi corse il medesimo arringo Vincenzo Galilei pubblicando il Fronimo cogli altri dialoghi sopra la musica, opere piene di

eru-

erudite notizie, di riflessioni interessanti, e non ostante gli abbagli a cui dava luogo l'imperfetta idea che allora s'avea del vero sistema musicale, delle migliori, che ci rimangono di quel secolo fortunato. Avanti a loro Arrigo Glareano scrittore svizzero, e Don Niccolò Vicentino de' Vicentini tentarono d'accomodar alla pratica moderna essi generi e modi, ma con evento poco felice, imperocchè non compresero, che la nostra musica appoggiata sù fondamenti troppo diversi non ammettea il severo andamento di quella dei greci. Ma di ciò a me non s' appartiene il parlare; basterà dire soltanto, che la disputa sù tali oggetti fra il Vicentini, e Vincenzo Lusitanio scrittore di musica anch' egli, che fioriva verso la metà del secolo decimosesto, divenne così interessante che divise la maggior parte dei Letterati italiani, e si sostenne dai due campioni una spezie di pubblica tesi nella cappella del Papa alla presenza del Cardinale di Ferrara, e di tutti gli Intelligenti nelle scienze armoniche, che allora si trovavano in Roma. Il Vicentini, che difendeva, altro non essere stata la musica greca se non se una confusione de' nostri tre ge-

neri

neri cromatico, diatonico ed enarmonico fu riputato aver il torto in paragone del Lusitanio, che sosteneva non comprendere l'antica musica fuorchè il solo e schietto diatonico. (a)

Il secondo mezzo più utile, e che bisognava di maggior talento era quello di simplificar l'armonìa, e di promuover l'espressione troppo ingombrata da arzigogoli, ed arabeschi ridicoli. A far conoscer meglio lo stato in cui si trovava allora la musica, e per conseguenza le fatiche, e i meriti di que' valentuomini italiani, che intrapresero di correggerla, fa di mestieri ripigliar da più alto la trattazione.

La consonanza, cioè quell'intervallo armonico, nel quale i due toni grave, ed acuto s' uni-

---

(a) Veggasi Ercole Bottrigari nel suo Trattato intitolato *il Melone*. Veggasi ancora la citata dissertazione del prelodato Abbate Roussier data in luce nel 1770, nella quale si pruova ad evidenza, che tutti quanti i teorici c'hanno scritto finora sù cotali materie non hanno spacciato che paradossi, falsità e pregiudizj per avere ignorato il vero ed unico principio che serve di base ad ogni sistema musicale, e che servì a quello degli egiziani, dei chinesi, dei greci, e di noi.

unisconο senza confondersi in maniera che l' orecchio percepisce facilmente la differenza, e la conformità, l'unione, e la distinzione, fu, al mio avviso, trovata per mero accidente, e introdotta in seguito nella musica a cagion di piacere. La natura donando agli oggetti de' nostri sensi corporei le qualità necessarie per dilettarli, ha voluto che ogni suono principale venga accompagnato da altri suoni gradevoli all' udito, come ogni raggio sensibile di luce porta seco parecchi altri raggi colorati acconci ad invaghir l'occhio degli Esseri animati. L' osservazione replicata di tal fenomeno fece considerar essi suoni come parti costitutive dell' armonìa. Questo è quanto può dirsi rispetto al piacere, che arreca l'accordo perfetto nelle consonanze; e il voler sapere più oltre è lo stesso, che perdersi in un labirinto di metafisica più oscuro che non è il caos dipinto dal Milton nel Paradiso perduto. Ma avendo la natura limitate le consonanze ad un numero scarso, s'avvidero i musici che il ritorno frequente de' medesimi tuoni quantunque gradevoli potrebbe alla fine degenerar in noja, e fastidio per troppa monotonìa. Bisognava per tanto o moltipli-

car

car le consonanze, o trovar il modo di renderle con qualche novità più piccanti e più vive. La prima cosa non poteva farsi, perchè cangiarsi non potevano gl'inalterabili rapporti messi dalla natura fra i suoni e l'orecchio, e però convenne appigliarsi alla seconda. Questo fu d'introdurre le dissonanze, cioè quell'intervallo, ove l'accordo di due suoni si trova così differente e sproporzionato, che l'orecchio non può determinare se non difficilmente il rapporto loro, lo che essendo cagione all'anima di qualche pena, a motivo che essa appetisce l'ordine fin nella varietà stessa (a), rende cotal rap-

(a) Tra le apparenti contraddizioni che ci presenta l'esame dell'umano spirito, non è la minore a mio avviso quella d'amare l'unità, che tende a riconcentrare tutte le sensazioni in una sola, insieme colla varietà che tende a separarle e distinguerle. Non so, che alcun metafisico abbia data una spiegazion convenevole a questo fenomeno, nè io sono da tanto che speri di poterlo fare: abbiano, ciò non ostante, le seguenti conghietture il peso che meritano. L'anima essendo fatta per sentire, cerca d'avere sensazioni diverse perchè ciascuna di esse le arreca una novella modificazione di piacere: quindi l'amore della varietà. L'anima cerca di mettere una graduazione nelle

rapporto de' suoni spiacevole. Se v' ha cosa mirabile nelle belle arti questa è il vedere in qual guisa la spiacevolezza medesima delle dissonanze contribuisca all' armonìa. Il musico, servendosi

---

nelle proprie sensazioni, perchè questa solletica più dolcemente la sensibilità, eccitando colla idea del godimento avuto il desiderio d' un nuovo, e facendole sperare i diletti, che nascono dalla novità; cerca altresì di mettere un ordine fra esse, perchè questo risparmiandole la fatica nella percezion d' un oggetto, le fa nascere una idea più vantaggiosa del proprio talento quasi che comprenda le cose con maggiore facilità e prontezza: quindi l' amore della simmetria, la quale non è che il risultato della graduazione e dell' ordine che si mette nelle parti d' un tutto. Ma siccome l' anima non è fatta soltanto per sentire, ma anche per pensare, e che l' atto di pensare, apporta seco deduzione degli effetti da una tal causa, o cognizione riflessa della convenienza dei mezzi con un tal fine; così l' unità, la quale, presentandoci d' un colpo d' occhio nell' oggetto tutte le sue proprietà e relazioni, ci fa vedere più presto siffatta diduzione o convenienza, deve per conseguenza piacere all' anima unitamente alla varietà, la quale nelle diverse sensazioni che le procura, le somministra la materia sù cui esercitare la sua facoltà pensatrice o comparativa. Da ciò si ricavano le seguenti deduzioni:

I. Che niuna produzione dell' ingegno può dilettare

dosi di esse come di passaggio d'un accordo all'altro, preparandole prima che arrivino con suoni dilettevoli che cuoprano l'asprezza loro, facendo dopo succedere modulazioni vive e bril-

---

re compiutamente senza soccorso di entrambe, perchè nessuna di esse in particolare è capace di soddisfare a tutte le facoltà dello spirito.

II. Che l'essenza di ciò che si chiama Bello nella musica e nelle arti liberali è riposta nella felice contemperazione del vario e dell'uniforme.

III. Che essendo l'idea dell'unità più astratta che sensibile, il piacere che indi ne risulta, è piuttosto di riflessione che di sentimento.

IV. Che la cagion formale di esso piacere consiste nella soddisfazione che ha l'anima conoscendo la propria perfezione, e la facoltà che ha di poter formare rapidissimamente una serie di combinazioni e di raziocinj taciti intorno all'oggetto propostole.

V. Che l'unità in quelle cose che si gustano successivamente come, per esempio, nella musica, è più difficile a comprendersi, che nelle cose, le quali si veggono in un colpo d'occhio come, per esempio, i lavori dell'architettura o della pittura. La cagione si è perchè il piacere che sente l'anima in ciascuno dei suoni o delle immagini che si succedono, le fa sovente obbliare il rapporto che hanno gli uni e le altre col tutto.

VI. Che appunto per l'indicata cagione il volgo

lanti, che cancellino l'impressione sgradevole, giugne per fino a rendersele, a così dire, amiche impiegandole in favore delle consonanze, le quali mescolate con quel poco d'amaro arrivano più gradite all'orecchio: nella maniera appunto che i nostri Apicj sogliono pizzicar più vivamente il palato coll'uso degli aromati nelle vivande, o per valermi d'un'altra comparazione, come i pittori fanno servire le ombre a dar maggior risalto ai lumi nelle figure.

Finchè i musici si fermarono in queste prime nozioni l'uso delle consonanze, e delle dissonanze fu di gran giovamento alla musica, quelle per la varietà, e vaghezza degli accordi, che introdussero, queste pel campo, che aprirono al talento dei musici onde ritrovar nuove bellezze, e ravvivar in certe occasioni l'espressione con tratti irregolari, ed arditi. Ma ben tosto, come porta il pendìo naturale dell'

uma-

---

degli uditori ascolta spesso con trasporto una musica, che sembra cattiva, ed è tale pei veri intelligenti; dovechè gli uomini anche più idioti s'accorgono subito se una pittura od una facciata d'un palazzo mancano di quella unità che richiede la simmetria.

umano ingegno, e per l'ignoranza de' tempi la cosa degenerò in abusi grandissimi. La dolcezza delle consonanze, che dovea riferirsi alla espressione de' concetti dell'animo, fu presa per se sola senz' alcun riguardo a quel fine. L'orecchio s'avvezzò a poco a poco a compiacersi del puro diletto meccanico de' suoni senza cercar oggetto più nobile. Le dissonanze, che doveano soltanto usarsi con sobrietà a tempo e luogo, furono prodigalizzate fuor di proposito: si moltiplicarono all'infinito le preparazioni, le risoluzioni, e i passaggj: s'inventarono mille sorta di fioretti, e d'ornamenti posticci senz' altra legge che il desiderio strabocchevole di novità, e il capriccio dei musici. Quindi s'introdusse nell'armonìa un Bello puramente di convenzione, un gusto arbitrario, il quale consisteva nel rivolgere verso ciò ch' era stravagante e artifizioso l'attenzione, che dovea unicamente prestarsi a ciò che è semplice e naturale.

Da che crebbe, e si perfezionò il contrappunto formando un'arte di per se, i contrappuntisti presero ferma opinione, che le parole, e la grazia nel profferirle non entrassero per niente nella natura della musica, la quale secondo lo-

ro consisteva nell'armonìa complicatissima. Così era indifferente per essi qualunque cosa si mettesse sotto le note: prosa o verso, rozzo o gentile tutto era buono, e si giunse per fino a modular a più voci, e cantare il primo capitolo di San Matteo pieno, come sa ognuno, di nomi ebraici. Un altro argomento, onde si vede, ch'essi non curavano punto le parole, si è l'usanza che aveano di lavorar un canto, e sopra esso accomodar poscia l'argomento prosaico o poetico, che ne sceglievano, facendo in guisa di quei meschini poeti, i quali dopo aversi formato in testa il piano d'una tragedia vanno attorno cercando nella storia il soggetto, cui poterlo applicare. Ciò si vede eziandio dal costume introdotto in que'tempi assai frequente nelle carte musicali, che ne rimangono, di nominar solamente il musico senza far menzion del poeta, come s'egli neppur fosse stato al Mondo. Così si legge nei titoli *le Vergini di Palestrina*, *il Trionfo dell'Amore dell'Asola* in vece di dire *le Vergini del Petrarca poste in musica dal Palestrina*: *il Trionfo d'amore del medesimo modulato dall'Asola*. Dal che ne veniva in conseguenza, che i cantori nel pro-

pun-

nunziar le parole, le storpiassero in così fatto modo, che nè il significato loro si capiva dagli ascoltanti, nè quelli si curavano di esprimere la differenza delle vocali in lunghe, e brevi.

Nulla meno crudele era il governo, che si faceva con quel sistema armonico della espressione, ovvero sia dell'arte di muovere gli affetti, che scopo è della musica fondamentale e primario. Il soverchio uso delle dissonanze, e delle consonanze esigeva necessariamente varietà di voci, e varietà di suoni. Il concento, che indi ne risultava, era bensì atto a rappresentar le cose romorose, come sarebbe il fracasso d' una battaglia, o d' una tempesta, o qualche altro oggetto composto di parti diverse, di che si vedono tuttora esempj bellissimi ne' contrappuntisti, ma nulla affatto giovava a esprimere i movimenti della passione. Imperocchè confondendosi spesso per cotal mezzo i suoni d'indole opposta, come sono il grave e l'acuto, non solo in due parti che cantassero ad una, ma anche in quattro, in sei, e in più insieme; sovente accadeva che la commozione, che potea destarsi nell'animo da una serie di suoni, ve-

niva incontanente distrutta da un'altra di contraria natura. Da ciò anche nasceva l'irregolarità ed ineguaglianza di movimento nelle parti e nel tutto: poichè molte volte mentre la parte del Basso a mala pena si muoveva per la pigrizia delle sue note, quella del Soprano volava colle sue, il Tenore e il Contralto sen givano passeggiando con lento passo, e mentre alcun di questi volava, sen giva l'altro passeggiando senza farne quasi alcun movimento: la quale contrarietà e disordine quanto nuoca alla espression musicale non occorre altramente ragionare. Aggiungasi ancora il frequente uso delle pause introdotte da loro, per cui molte volte avveniva, che mentre l'una di esse parti cantava la metà o il fine d'un versetto scritturale, o d'un ritmo poetico, l'altra le prendeva la mano, o restava in dietro cantando il principio del medesimo verso, e talvolta anche il fine d'un altro. Per non dir nulla delle tante difficili inezie onde la musica era allor caricata, da paragonarsi agli anagrammi, logogrifi, acrostici, paranomasie, equivoci, e simili sciocchezze, ch'erano in voga presso a' poeti nel secolo scorso: come sarebbe a dire di far cantare

re una o più parti delle composizioni musicali attorno alle imprese o armi di qualche Personaggio, ovvero su per le dita delle mani, ò sopra uno specchio: o facendo tacer le note, e cantar le pause, o cantando qualche volta senza linee sulle parole, e indicando il valor delle note con alcune ziffere stravaganti, o inventate a capriccio, o tolte dalle figure simboliche degli Egizj, con più altre fantasìe chiamate da essi *enimmi del canto* con vocabolo assai bene appropriato, delle quali ho veduto non pochi esempj. Chi volesse sapere più alla distesa a quali strani ghiribizzi si conducessero in que' tempi i musici vegga il libro XXII della dottissima benchè prolissa opera di Pietro Cerone intitolata *Maestro y Melopeo* scritta in linguaggio spagnuolo quantunque l'autore fosse Bergamasco.

A tale stato avea il gotico contrappunto ridotta la musica, allorchè i soppralodati italiani intrapresero la riforma. Si credette da loro, che ad ottener questo fine bisognava lasciar da banda la moltiplicità delle parti, coltivar la monodìa, simplificar le modulazioni, e studiar con ogni accuratezza le relazioni poste dalla natura

 fra

fra le parole e il canto. Vincenzo Galilei entrò coraggiosamente nell' arringo col suo dialogo sulla musica antica e moderna, ove in persona del citato Giovanni Bardi venne alle prese coi contrappuntisti, esponendo in modo luminoso gli errori loro, e combattendoli. L'invidia, quell'arma velenosa della bassezza e della ignoranza insiem combinate, non tralasciò di metter in opera le solite cabale contro il merito di codesto illustre ristauratore dell'arte, giugnendo fino a tentar di sopprimere l' incominciata edizione, trafugando il manoscritto originale. E ciò che fa la vergogna delle lettere, e l'indignazione d'un filosofo, ella prese per istrumento il celebre Zarlino di Chioggia, uomo per altro, che godendo d'altissima riputazione, e fornito di somma dottrina non avea bisogno di scendere a così vili maneggi. Ma sovente le passioni più basse rodono con acuto morso gl'ingegni più elevati, come i vermi al dire di Sofocle, consumavano le membra di Filottete uno de' più forti guerrieri dell' esercito Greco.

Nè contento di questo il Galilei tanto vi si affaticò coll'ingegno, che trovò nuova maniera di cantar melodìe ad una voce sola, poichè sebbene

bene avanti a lui s'usasse di farle coll'accompagnamento degli strumenti, esse altro non erano che volgari cantilene intuonate da gente idiota senz'arte, o grazia: nel qual modo pose sotto le note quello squarcio sublime e patetico di Dante, ove parla del Conte Ugolino, che incomincia *La bocca sollevò dal fiero pasto*, e in seguito le lamentazioni di Geremía, che grande applauso trovarono allora presso agl'intendenti.

La musica madrigralesca, ch'era a un dipresso carica de' medesimi raffinamenti, ricevette allo stesso tempo nuovo lustro in Italia da Luca Marenzio, che la spogliò dell'antica ruvidezza, e la fece camminar in maniera più ariosa e leggiadra, da Paolo Quagliati Romano, da Scipione della Palla Maestro di Giulio Caccini, da Alessandro Strigio musico celebre nella Corte di Ferrara, dall'Ingegneri, da Claudio Monteverde, da Marco da Gagliano, da Alessandro Padovano, da Ipolito Fiorini musico d'Alfonso II di Ferrara, dal Luzzasco, dal Dentice, da Tommaso Pecci Sanese, e da altri valenti compositori, ma sopra tutti dal Principe di Venosa uno de' maggiori musici, che avreb-

be

be avuti l'Italia, se all'ingegno mirabile concessogli dalla natura eguale studio accoppiato ne avesse. Gli Scrittori di quel tempo ci fanno sapere, che i madrigali suoi erano ammirati dai maestri, e cantati da tutte le Belle: circostanza, che dovea assicurar loro una rapida e universale celebrità. La musica strumentale venne anch'essa perfezionandosi di mano in mano se non in quanto alla fabbrica più esatta di essi almeno nella maggior destrezza nel suonarli. La storia ci ha consevati con lode i nomi di Francesco Nigetti inventore del Cembalo onnicordo, di D. Nicolò Vicentino ritrovatore d' un altro strumento chiamato *Archicembalo*, del Bardella inventore della Tiorba, di Pietro Vinci, del Trombicini, del Regnone, del Monzino, del Sinibaldi, e di parecchi altri suonatori.

Da tali e tanti stimoli incitato Giulio Caccini uno de' mentovati nella letteraria adunanza, prese, siccome era di vivo e pronto ingegno fornito, a perfezionare la maniera inventata dal Galilei, e molte belle cose introdusse del suo nella musica, che contribuirono non poco a migliorarla. Uno de' principali mezzi fu quello d'

ap-

applicar l'armonìa a parole cantabili, cioè a poesie appassionate ed affettuose.

Avvegnachè l'Italia sortisse allora del secolo più glorioso della sua letteratura, e che tanti scrittori bravissimi avessero di già arricchita, e fissatta la più dolce e la più bella delle lingue europee, nullameno per le differenze, che corrono fra l'armonìa musicale e la poetica, delle quali parlai nel capitolo secondo, la poesia non avea per anco aperti alla musica fonti copiosi d'espressione. I poeti, scrivendo unicamente per esser letti non pensarono al canto già mai. Il Dante Genio rozzo e sublime, atteggiator robusto ma irregolare, nelle bellezze e nei difetti egualmente intrattabile offriva ai musici uno stile somigliante alle miniere del Brasile, ove fra la terra e la scoria veggonsi a tratto a tratto strisciare alcune vette d'oro finissimo. Petrarca il Platone de' poeti, fu nel parnaso italiano inventore d'un nuovo genere, ch'egli stesso esaurì. La sua lira di tempra affatto originale avea bisogno delle dita del proprio artefice per vibrar que' suoni celesti. Però i musici, quantunque gareggiassero insieme per illustrarlo, non poterono mai, affastellati com'erano sotto l'im-

l'imbarazzo d'un sistema complicatissimo, afferrar la dilicatezza di que' sentimenti semplici insieme e sublimi. Nell' osservar sulle carte musicali i sospiri dolcissimi del Petrarca rivestiti di note dal Villaers o dal Giusquino ti par proprio di vedere il Satiro introdotto dal Tasso nell' Aminta, il quale violar vorrebbe con ispida mano le ignude bellezze di Silvia. Maggiormente si scostarono da quel sentiero i freddi rimatori del cinquecento. Pietro Bembo, che prendendo a imitar il cantore di Laura altro non ritrasse da lui che la spoglia: Angelo di Costanzo celebre per robustezza de' concetti, e per unità di pensiero benchè sovente privo di colorito, e qualche volta prosaico: Giovanni della Casa ricco nella frase, lavorato nello stile, abbindolato ne' periodi, autore più di parole che di cose: Sanazzaro più vicino ai latini nel suo poema che scrittor felice nella propria lingua: Rinieri, Varchi, Guidiccione, Molza, e mille altri versificatori stitici e insipidi benchè puri e regolari non poteano somministrar gran materia alla musica. L' Ariosto e il Tasso, ancorchè avessero in qualche luogo fatto maestrevolmente parlare la passione, erano, ciò non

ostan-

ostante, nel medesimo caso per l'indole de' poemi loro nella maggior parte narrativi, per la lunghezza dei canti, e pel ritorno troppo frequente e simmetrico delle rime nelle ottave. I cori che nelle tragedie italiane erano i soli destinati al canto, non giovavano molto ai progressi dell'arte, e perchè comprendevano per lo più lunghe riflessioni morali incapaci di bella modulazione, e perchè cantandosi a molte voci, erano più idonei a far risaltare la pienezza e varietà degli accordi che la soavità della melodìa. Restavano i soli madrigali, che servivano allora di materia alle musiche di camera, e molti e bellissimi furono a questo fine composti dal Tasso, dal Guarini, dal Cassola, e dallo Strozzi principalmente. Ma la brevità, ch'esigevano cotai componimenti, e la chiusa spiritosa, che incominciò a introdursi circa que' tempi, onde simili divennero agli epigrammi di Marziale, non permisero ai poeti trattar argomenti fecondi di passione.

Perciò il Caccini sollecitò per ogni dove gli autori a lavorar a bella posta poesie pel canto, tra i quali D. Angelo Grillo scrisse a sua richiesta i *Pietosi affetti*, e il Conte di Vernio

com-

compose l'intermezzo mentovato di sopra. Nè tralasciò di concorrer anch' egli poetando al medesimo fine, di che può far testimonianza la seguente canzonetta, ch' io quì ho voluto trascrivere dalle carte musicali dove si trova, a fine di render più noto a' suoi nazionali codesto valent' uomo ignorato in oggi dai poeti e dai musici, ma che merita un luogo distinto fra gli uni, e fra gli altri.

Udite, udite, amanti,
Udite, o fere erranti,
O Cielo! o Stelle!
O Luna! o Sole!
Donne e Donzelle!
Le mie parole:
E se a ragion mi doglio
Piangete al mio cordoglio.

La bella Donna mia
Già sì cortese e pia,
Non so perchè,
So ben che mai
Non volge a me
Quei dolci rai:
Ed io pur vivo e spiro!
Sentite che martiro.

Ca-

Care, amorose Stelle,
Voi pur cortesi e belle
Con dolci sguardi
Tenesti in vita
Da mille dardi
L' alma ferita.
Ed or più non vi miro!
Sentite che martiro.
Obimè! che tristo e solo
Sol' io piango il mio duolo,
L' alma lo sente
Sentilo il cuore,
E lo consente
L' ingiusto amore.
Amor sel vede e tace,
Ed ha pur arco e face,

Sopra tutto egli attesta nella prefazione alle sue *Nuove musiche*, che più vantaggio ne trasse dal commercio, e suggerimenti degli uomini letterati che da trent' anni spesi nelle scuole musicali, e nell' arte del contrappunto, il quale secondo lui poco o nulla giova a perfezionare la musica (*a*).

Do-

(*a*) Errano grandemente i poeti e i musici se credono

Dopo la dipartenza per Roma del Conte di Vernio, ove poi divenne Maestro di Camera a' servigi del Papa Clemente Ottavo, la letteraria adunanza si trasferì alla Casa di Jacopo Corsi altro gentiluomo Fiorentino, non meno fautore delle belle arti, nè meno intelligente nella musica massimamente teorica. Ha l'Italia da lui, oltre qualche canzonetta messa sotto le note, un discorso della musica degli antichi, e del cantar bene indirizzato al Caccini. Di esso Corsi erano amicissimi Ottavio Rinuccini gentiluomo Fiorentino e bravo poeta, avvegnacchè poco egli sia noto in Italia a motivo di aver la maggior parte della sua vita menato in Francia, e Jacopo Peri musico valentissimo, i quali d'accordo col Caccini, e col Corsi tanto studiarono sulla maniera d'accomodar bene la musica alle parole che finalmente trovarono, o credettero d'aver trovato il vero antico recitativo

---

dono di veder chiaro nell' arte loro senza l'ajuto dei filosofi. *Tocca* (dice un celebre Scrittore del nostro secolo) *a' Poeti il far la poesia, e a' musici far la musica, ma non appartiene se non al filosofo il parlar bene dell' una e dell' altra.*

tivo de' greci, ch' era stato da lungo tempo il principale scopo delle loro ricerche. Per veder come riusciva in pratica il nuovo ritrovato fu dagli altri spinto Ottavio Rinuccini a comporre una qualche poesia drammatica, lo che egli fece colla *Dafne* favola boscherecchia, che si rappresentò in Casa del Corsi l'anno 1594, e fu messa sotto le note dal Caccini, e dal Peri sotto la direzione di esso Rinuccini, il quale comecchè non avesse studiata la musica, era nondimeno dotato d'orecchio finissimo, e d'acuto discernimento, che gli aveano conciliato la stima e il rispetto de' musici.

Molto maggior fortuna sortì in appresso un' altra sua pastorale intitolata *L' Euridice Tragedia per musica*, la quale fu con più accuratezza modulata nella maggior parte dal Peri fuori d' alcune arie bellissime che furono composte da Jacopo Corsi, e quelle del personaggio d' Euridice e dei Cori, nelle quali ebbe mano il Caccini. Tutte le circostanze concorsero a render quello spettacolo uno de' più compiti, che d'allora in poi siano stati fatti in Italia. La novità dell' invenzione, che gli animi de' Fiorentini di forte maraviglia comprese. La fama dei compositori,

dell' adunanza tenuta a ragione il fiore della toscana letteratura. L'occasione in cui fu rappresentata, cioè nello sposalizio di Maria Medici col Re di Francia Arrigo Quarto. La scelta udienza, di cui fu decorata non meno di tanti Principi e Signori nazionali e francesi oltre la presenza del Gran Duca e del Legato del Papa, che de' più virtuosi uomini d' Italia chiamati a bella posta dal Sovrano in Firenze, tra quali assistettero Giambattista Jaccomelli, Luca Dati, Pietro Strozzi, Francesco Cini, Orazio Vecchi, e il Marchese Fontanella tutti o pratici eccellenti, o peritissimi nell' arte. L' esattezza nella esecuzione, essendo da bravissimi e coltissimi Personaggi rappresentata sotto la dipendenza del poeta, ch' era l' anima, e il regolatore dello spettacolo. Finalmente il merito poetico del dramma il quale benchè non vada esente d' ogni difetto è tuttavia e per naturalezza musicale, e per istile patetico il migliore scritto in Italia fino a' tempi del Metastasio. Alcuni squarci di esso posti sotto gli occhi del lettore giustificheranno la mia asserzione. Sentasi la narrazione, che fa Dafne della morte d' Euridice.

Orf.

Orf. *Ninfa, deh! sii contenta*
Ridir perchè t' affanni,
Che tacciuto martir troppo tormenta.

Daf. *Com' esser può giammai*
Ch' io narri e ch' io riveli
Sì miserabil caso? o fato! o Cielo!
Deh! lasciami tacer, troppo il saprai;

Coro. *Dì pur: sovente del timor l' affanno*
E' dell' istesso mal più grave assai.

Daf. *Troppo più del timor fia grave il danno.*

Orf. *Ah non sospender più l' alma dubbiosa.*

Daf. *Per quel vago boschetto,*
Ove rigando i fiori
Lento trascorre il fonte degli allori,
Prendea dolce diletto
Con le compagne sue la bella Sposa.
Chi violetta, o rosa
Per far ghirlanda al crine
Togliea dal prato, e dall' acute spine,
E qual, posando il fianco
Sulla fiorita sponda,
Dolce cantava al mormorar dell' onda.
Ma la bella Euridice
Movea, danzando, il piè sul verde prato,
Quando (ria sorte acerba!)

Angue crudo e spietato,
Che celato giacea tra fiori, e l'erba,
Punsele il piè con sì maligno dente,
Ch'impallidì repente,
Come raggio di Sol, che nube adombri:
E dal profondo cuore
Con un sospir mortale,
Sì spaventoso ohime! sospinse fuore,
Che quasi avesse l'ale
Giunse ogni Nifa al doloroso suono;
Ed ella in abbandono
Tutta lasciossi allor nelle altrui braccia.
Un sudor via più freddo assai che giaccio
Spargea il bel volto, e le dorate chiome.
Indi s'udio il tuo nome
Fra le labbra suonar fredde e tremanti:
E volti gli occhi al Cielo
Scolorito il bel viso, e i bei sembianti
Restò tanta bellezza immobil gelo.

Non è men bella la scena, dove Orfeo prega Plutone, che gli restituisca la perduta sposa, della quale per esser troppo lunga non riferirò se non le stanze, che canta Orfeo prima d'arrivar innanzi al Re dell'Inferno.

Funeste piaggie, ombrosi, orridi campi,

Che

Che di stelle o di Sole
Non vedeste già mai scintille o lampi,
Rimbombate dolenti
Al suon delle angosciose mie parole,
Mentre con mesti accenti
Il perduto mio ben con voi sospiro:
E voi, deh per pietà del mio martiro,
Che nel misero cor dimora eterno,
Rimbombate al mio pianto, ombre d' Inferno.
Ohimè! che sull' Aurora
Giunse all' occaso il Sol degli occhi miei,
Misero! e sù quell' ora,
Che scaldarmi a bei raggi mi credei,
Morte spense il bel lume, e freddo e solo
Restai fra pianto e duolo,
Com' angue suole in fredda piaggia il verno:
Rimbombate al mio pianto, ombre d' Inferno.
E tu mentre al Ciel piacque
Luce di questi lumi
Fatti al tuo dipartir fontan' e fiumi,
Che fai per entro a' tenebrosi orrori?
Forse t' affliggi e piagni
L' acerbo fato, e gl' infelici amori?
Deh! se scintilla ancora
Ti scalda il sen di que' sì cari ardori,

Senti, mia vita, senti
Quai pianti e quai lamenti
Versa il tuo caro Orfeo dal cor interno:
Rimbombate al mio pianto, ombre d'Inferno.

Non ostante, il Rinuccini non lasciò d'urtare nello scoglio, incontro al quale urtano sovente gli inventori in cotai generi, la mescolanza, cioè, dell'antica imitazione colle moderne usanze. La voga, in cui erano allora le pastorali per la celebrità, che aveano acquistata il Pastor fido, e l'Aminta indusse il Binuccini a sceglier per suggetto della sua invenzione una favola boschereccchia, onde ne trasse talvolta lo stile lezioso, e soverchiamente fiorito col quale i poeti di quel tempo erano soliti di far parlare i pastori. Così non è maraviglia se s'ode Tirsi pregar l'Amore *che di dolcezza un nembo trabocchi in grembo*, e che *svegli un riso di Paradiso*, se si sente Arcetro *cercar il loco, ove ghiaccio divenne il suo bel foco*, e se veggonsi *arder la terra, arder gli eterei giri a' giojosi sospiri dell'uno, e l'altro innamorato core*, con altri modi di dire proprj d'un manierato Italiano del 1600, ma in nulla conformi all' antica semplicità de' Traci pastori a' tempi d'

Or-

Orfeo. Dall'uso ancora, che allor si faceva della musica madrigalesca, e dal non aver per anco la lingua Italiana preso l'andamento rapido e breve, ch'esige il recitativo, avviene che l'Euridice debba più tosto chiamarsi una filza di madrigali drammatici che una tragedia, come è piaciuto al suo Autore d'intitolarla e nella stessa guisa dalla troppo religiosa, e mal intesa imitazion degli antichi è venuto, che dovendosi dividere il dramma in cinque atti, nè somministrando materia per essi il troppo semplice argomento, l'autore non ha potuto schivar il languore di molte scene, e dell'ultimo atto, che riesce del tutto inutile. Il cangiar ch'ei fa la scena, quantunque alla natura del dramma non si disdica per le ragioni da me addotte nel capitolo primo di questo libro, è tuttavia troppo violente nell'Euridice, poichè ad un tratto si passa dai campi amenissimi nell'Inferno senza che venga preparato, qualmente si dovrebbe, il passaggio. La qual licenza scusabile nel Rinuccini per esser il primo, e perchè forse il suo argomento nol comportava altrimenti, pervenne in seguito fino all'eccesso negli altri, come dall'esito lieto, che diè alla sua favola non

per altro motivo se non perchè *ciò gli parve convenire in tempo di tanta allegrezza* (*a*) trassero innavvedutamente i suoi successori una legge, che lieto esser dovesse il fine di tutti i drammi.

Negli anni seguenti si rappresentò in Firenze parimenti un altro dramma del medesimo Rinuccini intitolato *l' Arianna* modulato da Claudio Monteverde Maestro in seguito della Repubblica di Venezia; anzi il soliloquio, ove Arianna si lamenta dell'abbandono di Giasone, passò lungo tempo fra i musici per Capo d' opera dell'arte in quel genere, e si rammentava da loro non altrimenti, che si rammenti in oggi la Serva Padrona posta in musica dal Pergolesi, o il monologo della Didone del Metastasio modulato dal Vinci. Ciò si ha da Giambattista Doni nel suo trattato sulla musica scenica, (*b*) e dalla dissertazione, che segue agli scherzi musicali di esso Claudio Monteverde raccolti da Giulio Cesare suo fratello, e stampati in Venezia da Ricciardo Amadino. Nè inferiore rimase

(*a*) Rinuccini nella Dedicatoria p. 14.

(*b*) Della musica scenica c. 9.

mase il poeta in quella scena bellissima, la quale incomincia

O Teseo, o Teseo mio,
Se tu sapessi, oh Dio!
Se tu sapessi ohimè! come s' affanna
La povera Arianna;
Forse, forse pentito
Rivolgeresti ancor la prora al lito.

ma ch'io non trascrivo intieramente per esser troppo lunga, e perchè dagli squarci di sopra recati può il merito del Rinuccini abbastanza conoscersi.

L' apparato poi di sceniche mutazioni, con cui si rappresentarono cotali drammi, fu sorprendente. Campagne verdeggianti, amenissimi giardini, vaste vedute in lontananza di mari gonfi di flutti, procelle, tuoni, e folgori che precipitavano dal Cielo di nereggianti nubi artifiziosamente ingombrato, i soggiorni dilettosi de' campi Elisi, gli orrori del Tartaro accresciuti dagli spaventevoli lamenti degl' infelici tormentati, boschi, ed alberi nati all' improvviso, i tronchi de' quali aprendosi i saltellanti Satiri partorivano, e Fauni, e Napee, e Sileni in nuove e disusate foggie vestiti, fiumi che con lim-

limpidissime acque scorrendo, lasciavano vedere le Ninfe, che per entro guizzavano, in somma quanto v'ha di più bello nel mondo fisico, quante vaghezze somministra la favola tutto fu per ornarle leggiadramente inventato. (a)

Per soddisfar appieno la curiosità del lettore aggiungiamo qualche cosa intorno alla musica, i progressi della quale debbono osservarsi unitamente a quelli della poesia, ove si ragiona del melodramma. La variazione dei tempi, la diversità de' gusti, che tanto influisce sulle cose musicali, e forse ancora l'eccessivo lusso della musica presente farebbero in oggi comparir quella assai povera, e rozza. In fatti scarseggia di note, il senso non vi si comprende a bastanza, abbonda poco di varietà, e il tempo non è a sufficienza distinto a motivo, che i compositori erano soliti a non udir altra musica che la ecclesiastica, e la madrigalesca, nelle quali spiccavano simili difetti. In contraccambio regna in quelle composizioni una certa semplicità preferibile a molti riguardi alla sfoggiata pompa della

(a) Niceo Eritreo Pinacotheca Viror. Illustrium, ove d' Ottavio Rinuccini.

della nostra. La poesia e la lingua vi conservano i loro diritti; a differenza dell'odierna, ove le parole vengono così miseramente sformate. Sopra tutto la strada battuta da que' Maestri per esprimer bene il recitativo è la sola, che dovrebbero battere i compositori d'ogni secolo. Erano filosofi, e da filosofi ragionavano. Lo studio delle cose antiche fece loro conoscere, che quella sorte di voce, che da' greci e latini al cantar fu assegnata, da essi appellata *diastematica* quasi trattenuta e sospesa, potesse in parte affrettarsi, e prender temperato corso tra i movimenti del canto sospesi e lenti, e quelli della favella ordinaria più spediti e veloci, avvicinandosi il più che si potesse all' altra sorte di voce propria del ragionar famigliare, che gli antichi *continuata* appellavano. Le riflessioni sulla propria lingua fecer loro avvertire, che nel parlar comune alcune voci s' intuonano in guisa, che vi si può far armonìa, o ciò che è lo stesso, distinguerle per intervalli armonici, alcune non s' intuonano punto, per le quali leggiermente si scorre finchè si giugne ad altre capaci d' intuonazione o d' armonico movimento. Osservarono in fine que' modi, e quegli

accen-

accenti particolari, che gli uomini nel rallegrarsi, nel dolersi, nell' adirarsi, e nelle altre passioni adoprano comunemente, a misura de' quali conobbero che dovea farsi movere il Basso or più or meno secondo che richiedeva la lor lentezza o velocità, e tenersi fermo fra le false, e buone proporzioni, finchè passando per varie note la voce di chi ragiona, arrivasse a quel punto, dove il parlar ordinario intuonandosi apre la via a nuovo concento. Così si spiega il Peri nella prefazione, e così almeno in gran parte (giacchè non è possibile che nel principio della scoperta alla perfezion dell' arte giugnessero) fecero quei valenti compositori.

Maestri e musici del nostro tempo, che col fasto proprio della ignoranza vilipendete le gloriose fatiche degli altri secoli, ditemi se alcun si trova fra voi che sappia tanto avanti nei principj filosofici dell' arte propria quanto sapevano quegli uomini del secolo decimosettimo, che voi onorate coll' urbano titolo di seguaci del rancidume.

Parte principalissima della musica drammatica è l' aria, che non si dee sotto silenzio trapassare. Il Cavalier Planelli pretende che verso la

metà del secolo scorso cominciassero *a inserirsi le arie nei melodrammi poichè fin' allora tutto fu in essa recitativo, e la musica fu tutta in istile recitativo composta. L'introduzione delle arie è attribuita al Ciccognini, il quale nel suo Giasone Melodramma pubblicato nel 1640, cominciò a interrompere il grave recitativo con quelle Anacreontiche stanze* (*a*). La qual notizia comunicò poscia al Cavalier Tiraboschi (*b*), e al Signorelli (*c*). Scrittori così valenti si sono tutti ingannati per non aver voluto prendersi la briga di esaminare i fonti. Non è vero, che tutto fosse recitativo nel melodramma italiano avanti al Ciccognini. Non è vero, ch' ei fosse il primo a inserirvi le anacreontiche stanze. L' uno e l' altro si trova fatto fin dall' origine dell' Opera. Alla pagina 11 della musica del Peri alla citata Euridice si vede, che Tirsi canta a solo i seguenti versi:

Nel puro ardor della più bella stella
Aurea facella di bel fuoco accendi,

E quì

(*a*) Trat. dell' Opera p. 14. (*b*) Tom. 8. p. 335.
(*c*) Storia de' Teatri.

E quì discendi sull' aurate piume
Giocondo Nume, e di celeste fiamma
L' anime infiamma.
Lieto Imeneo d' alta dolcezza un nembo
Trabocchi in grembo ai fortunati amanti,
E tra i bei canti di soavi ardori
Sveglia nei cori una dolc' aura, un riso
Di Paradiso.

I quali sono un' aria perfetta non meno in musica che in poesia. Le ragioni sono perchè vi precede la sinfonìa, perchè il Basso seguita tutte quante le note del cantore, perchè si accompagna con altri stromenti, perchè si fa il ritornello alla seconda parte, perchè il metro è diverso da quello del recitativo, perchè manifestamente è un canto, per tutte le condizioni in somma che le arie a dì nostri distinguono. Nè si veggono soltanto ne' drammi del Rinuccini. Potrei citare molte degli altri autori, ma basti per ultima pruova una assai leggiadra tratta dalla Flora d' Andrea Salvadori stampata nel 1628 cioè anni vent' uno prima del Giasone.

I' era pargoletta.
Quand' altri mi narrò,

Che

Che Amor è viperetta,
Che morde quanto può:
Quel dir sì m' ingannò,
Che Amor gran tempo odiai,
Temendo affanni e guai.
Ma poichè un giorno io vidi
Lirindo ed egli me,
Ben chiaro allor m' avvidi,
Che serpe Amor non è.

Più grossolano e meno scusabile è lo sbaglio del Crescimbeni, il quale scrivendo nel principio del nostro secolo si spiega in questi termini. *In tanto dobbiamo avvertire, che nei Drammi per lo passato non hanno mai avuto luogo i Cori, in vece de' quali sono stati inventati intermedj d' ogni maniera* (a). Non avea egli letto i cinque Cori, che chiudono i cinque atti dell' Euridice? Non avea vedute la Dafne, l' Arianna, il Rapimento di Cefalo, la Medusa, la Flora, la Sant' Ursola, e mille altre? Ignorava egli, che niuno de' celebri melodrammi

(a) Commentarj alla volgar Poesia Vol. 1. Lib. 4. Cap. 10.

mi italiani fur senza cori fin quasi alla metà del 1600, e che molti gli ebbero ancora nel rimanente del secolo? Cotanta ignoranza si rende pressochè incredibile in uno de' primi storici della italiana poesia. . . . .

Facendo adunque la distribuzione di laude, che a ciascun s'appartiene nell'invenzione dell' Opera seria, si vede, che dee la Città di Firenze il vanto riportarne principalmente, che Giovanni Bardi, e Jacopo Corsi furono i Mecenati, Girolamo Mei, e Vincenzo Galilei i precursori nella parte teorica, e nell' arte d' intavolar le melodie; Emilio del Cavalieri il primo, che da lontano adittò agli altri la strada, Giulio Caccini e Jacopo Peri *nella* esecuzione, ma che deesi principalmente l'elogio al Rinuccini, il quale coll'armonia e bellezza de' suoi versi mirabilmente adattati alle mire dei compagni, e più colla sua autorità, collo studio degli antichi, e colla dipendenza in cui teneva gli altri si fece il ritrovatore d'un nuovo genere, che tanto lustro ha recato alla poesia, alla musica e alla sua nazione.

L'Opera buffa incominciò parimenti circa il fine del cinquecento. La prima di cui ci sia

per-

pervenuta la notizia sortì alla luce in Vinegia l'anno 1597 col titolo: *Anfiparnaso Commedia* dedicata a Don Alessandro d'Este. S'ignora dove e in qual anno si recitasse. L'autore fu un Modenese, che fece la musica e la poesia, chiamato Orazio Vecchi, il quale non si dee confondere con Orfeo Vecchi Musico e Maestro di Cappella nel medesimo secolo. Egli nella Dedica si vanta d'essere stato il primo a metter in musica le poesie drammatiche, e questo vanto vien replicato dall'autore d'una Iscrizione latina fatta pel suo sepolcro, che si conserva in Modena, e che vien rapportata dal Muratori nella sua Perfetta Poesia, ma il lettore dopo il narrato fin quì può giudicare se ciò si dica a ragione. L'Anfiparnaso venne poi in tal dimenticanza presso agl' italiani che Appostolo Zeno, comecchè in tal genere d'erudizione fosse versatissimo, confessa in una sua lettera al Muratori d'ignorarne persin l'esistenza. Nè il Muratori ebbe altra notizia che quella, che ricavò dalla mentovata iscrizione. Il Maffei nel Discorso sul Teatro Italiano, e il Quadrio mostrano bensì d'averla veduta. A me pure è venuto fatto d'averla alle mani fra le carte mu-

sicali, ove sempre rimase. Nè la musica nè la poesia meriterebbono, che se ne facesse menzione, se la circostanza d' esser la prima nel suo genere non m' obbligasse a darle qualche luogo in questa Storia. Pantalone, Arlecchino, Brighella, e il Capitano Cardone Spagnuolo sono fra gli altri i leggiadri personaggi. Si parla in Castigliano, in Bolognese, in Italiano, e persino in Ebraico: lascio pensare qual armonico guazzabuglio risultar ne debba da tutto ciò. Sentasi nell' atto secondo il gentil dialogo fra Isabella e il Capitano Spagnuolo, il quale per antica benivolenza della nazione italiana verso di noi debbe esser sempre posto in ridicolo sul Teatro.

Cap. *No me hagais mas de estas burlas,*
Porque poco ha faltado,
Que no soy de dolor muerto.

Isab. *S' a gli arcabugi, & alle collubrine*
Set' uso a far gran core,
Perchè temete poi scherzi d' amore?

Cap. *Perchè todo vince amor.*

Isab. *Amor non sò, ma voi ben mi vincesti,*
Quando vi fei Signore
Di questa vita, di questo core.

Cap.

Cap. *Decidme; mi Segnorà,*
De quien son estas tetiglias?
Isab. *Del Capitan Cardon.*
Cap. *Y los oscios, y las oresciat?*
Isab. *Del Capitan Cardon.*
Cap. *Y el rostro, y las narices?*
Isab. *Del Capitan Cardon.*
Cap. *La fruente, y la cabezza?*
Isab. *Del Capitan Cardon.*
Cap. *Y la capegliadura?*
Isab. *Del Capitan Cardon.*
Cap. *Los dientes, y los labios?*
Isab. *Del Capitan Cardon.*
Cap. *La vida, y el corazon?*
Isab. *Del Capitan Cardon.*
Cap. *O muy contiento!*
O muy tambien amado,
Y de mi Dama muy avventurado!

Benchè Isabella si mostri innamorata del Capitano, nondimeno il beffeggia dopo che egli è partito, nel che le fanciulle del cinquecento non differiscono punto da quelle de' nostri tempi. Se un poeta è rimasto invaghito della bellezza di codesta scena, non resterà meno meraviglia-

to un musico della singolar armonia, che si sente in quest'altra.

Francatrippa servo vuol porre un pegno in mano degli Ebrei. Egli picchia alla porta del Ghetto, mentre quegli recitano le loro orazioni.

Fran. *Tich, tach, toch,*
Tich, tach, toch.
O Hebreorum gentibus!
Sù prest: avrì sù: prest:
Da hom da ben, che tragh zo l'us.

Ebrei. *Abi Baruchai,*
Badanai, Merdochai,
An biluchan, chet milotran:
La Barucabà,

Fran. *A no farò verget, maide negot.*
Ch'i fa la sinagoga?
O! che il Diavolo v'affoga.
Tich, tach, tich, toc, tic, tac, tic, toc.

Ebrei. *Oth zorochot, Astach mustach,*
Iochut, zorochot,
Calamala Balachot.

Fran. *U uhi! o, ohi:*
Omessir Aron.

Ebrei. *Chi ha pulset a sto porton?*

Fran. *Son mi, son mi, messir Aron.*

Ebrei.

Ebrei. *Che cheusa volit? che cheusa volit?*
Franc. *A voraff' impegnà sto Brandamant.*
Ebrei. *O Samuel, Samuel!*
Venit a bess, venit a bess;
Adonai; che le è lo Goi,
Che è venut con lo parachem.
Altri Ebrei. *L'è Sabbà, che non podem.*

Dicendo, che la musica non si disconviene a così fatta poesia, ho renduto la dovuta giustizia all'una, e all'altra.

CAPITOLO SESTO.

Riflessioni sul maraviglioso. Origine storica, e propagazione di esso in Europa. Cause del suo accoppiamento colla musica, e la poesia nel melodramma.

TRA i fenomeni letterarj, che si presentano avanti a chi vuol osservare le rivoluzioni del Teatro Italiano non è il minore a mio avviso quel maraviglioso strabocchevole, che accoppiandosi col melodramma fin dalla sua origine, lo seguitò passo a passo per tutto il secolo scorso,

 e par-

e parte ancor del presente, non solo in *Italia* ma nelle nazioni oltramontane, ov'esso fu trapiantato. Questo non poteva a meno di non dar nell'occhio agli scrittori italiani: così alcun non v'ha tra coloro, che la storia delle lettere hanno preso a scrivere, che non parli delle macchine, delle decorazioni, della mitologia, e delle favole, come del carattere principale del melodramma in quel secolo. Ma onde sia venuta in mente a' poeti siffatta idea: per qual istrano cangiamento di gusto una nazione sì colta sene sia compiacciuta a tal segno, che abbia nel Teatro antiposta la mostruosità alla decenza, il delirio alla verità, l'esclusione d'ogni buon senso alle regole inalterabili di critica lasciateci dagli antichi: se il male sia venuto dalla poesia ovver dalla musica, o se tutto debba ripetersi dalle circostanze de' tempi, ecco ciò che niun autore italiano ha finora preso ad investigare, e quello che mi veggo in necessità di dover eseguire a continuazione del metodo intrapreso, e a maggior illustrazione del mio argomento.

Sebbene sia fuor d'ogni dubbio, che fra le potenze interne dell'uomo alcuna ve ne ha portata naturalmente verso il vero, e che in esso

uni-

unicamente riposi non potendo abbracciar il falso quando è conosciuto per tale; è fuor di dubbio parimenti, che fra esse potenze medesime alcun' altra si ritrova, la quale senza poter fermarsi tra i cancelli del vero, si divaga pei mondi ideali da lei creati, e si compiace de' suoi errori più forse di quello che farebbe della verità stessa. La prima di esse facoltà è l'intelletto, la seconda la immaginazione, e perciò in quest'ultima è riposta la sede del maraviglioso. La certezza di tal effetto può facilmente conoscersi dalla esperienza. Haccene di quelle cose, le quali avvegnachè assurde e incredibili pajano all'intelletto, nondimeno dilettano grandemente la potenza immaginativa. Leggete in presenza d'un fanciullo, e anche d'un ragazzo di dodici o quindici anni il più bello squarcio della storia di Senofonte o di Titolivio, fategli capire una dimostrazione di geometria, o mettetegli avanti gli occhi la più leggiadra esperienza di fisica, egli non istarà molto, che s'annojerà, e palesaravvi colla sua inattenzione la noja. Ma se in vece di tutto ciò prendete a narrargli le favole d'Esopo, o gli strani e incredibili avvenimenti del Moro Aladino, della grotta in-

 can-

cantata di Merlino, del corno e dell'ippogrifo d'Astolfo, della rete di Caligorante, o tali altre cose, che per folle e menzogne si tengono da tutti, e da lui medesimamente; il ragazzo tralascierà con piacere i suoi fanciulleschi trastulli solo per ascoltarvi. Interrogate un amante, addimandate ad un poeta, perchè raminghi e soli inoltrandosi fra le più cupe foreste, e fra deserti inerpicati dirupi sfuggano l'uman commercio mesti in apparenza e pensosi: e' vi risponderanno, che ciò si fa da loro per poter liberamente badare agli amabili delirj della propria immaginazione, a quei soavi e cari prestigj, a quelle illusioni dolcissime, che gli ricompensano dalle torture della verità trista spesse fiate, e dolorosa. Se si consulta la storia, vedrasi, che le bizzarre invenzioni della poesia hanno dall'India fino alla Spagna, da Omero fino al Metastasio eccitato universale diletto, e riscossa l'ammirazione de' popoli. Lo stesso avvenne per molti secoli de' romanzi, e delle avventure degli erranti cavalieri, i quali libri, quantunque pieni fossero di menzogne assurde e ridicole, pur di sollazzo, e di piacevole intertenimento servirono alla più colta e più gentil parte d'Europa a

pre-

preferenza degli storici e filosofici. Le Fate, le Maghe, i Silfi, gl'Incantesimi, tutti in somma gli aborti dell'umano delirio piacquero più assai alla immaginazione attiva e vivace, che non le severe dimostrazioni cavate da quelle facoltà, che hanno per oggetto la ricerca del vero. E la natura per così dire, in tumulto, e la violazione delle leggi dell'universo fatte da immaginarie intelligenze le furono più a grado che non il costante e regolar tenore delle cose create.

Posto il fatto fuor d'ogni dubbio, il filosofo ne ricercherà le cagioni. Non è proprio di questo luogo, e nemmeno del mio debole ingegno il diffondermi circa un argomento, che richiederebbe più tempo, e penna più maestrevole. A dir però qualche cosa, non mi pare ch'errar potesse di molto chi le riducesse a' capi seguenti.

L'ignoranza delle leggi fisiche della natura dovette in primo luogo condur l'uomo a dilettarsi del maraviglioso. Vedea egli sgorgare da limpida sorgente, e scorrere mormorando fra le verdi rive un ruscello: vedeva germogliare anno per anno le piante, rifiorir gli alberi, e coprirsi di fronda: vedea la notte al giorno, e

il

il giorno alla notte vicendevolmente succedersi, e il Sole per gl'interminabili spazj del Cielo con invariabil corso aggirarsi finchè si nascondeva agli occhi suoi sotto l'orizzonte. E non potendo rinvenire per mancanza di quella intellettuale attività, che fa vedere la concatenazione delle cause coi loro effetti, le occulte fisiche forze, che facevano scorrere quel fiume, vegetar quella pianta, e mover quel Sole, trovarono più facile inventar certi agenti invisibili, a' quali la cura commettessero di produrre simili effetti. Quindi s'immaginarono un Dio, il quale giacendo in umida grotta, e incoronato d'alga, e di giunchi da un'urna di cristallo versasse le acque, e una Napea ascosa dentro alla scorza degli alberi, che il nutritivo umor sospingendo verso l'estremità, fosse la cagion prossima della loro verzura e freschezza, e parimenti un Apollo si finsero, il quale, avendo la fronte cinta de' raggi, guidasse colle briglie d'oro in mano il carro luminoso del giorno. Quindi, dando anima e corpo a tutti i fisici principj dell'universo, popolarono di Numi gli elementi, il Cielo, e l'inferno persino, ampio argomento di superstizione a' creduli mortali, e larga

ga messe a' poeti, che s'approfittarono affine di soggiogare l'immaginazione de' popoli.

Questa avvivata dalle due passioni più naturali all'uomo, il timore cioè e la speranza, giunse perfino a credere le sue finzioni medesime, e a compiacersene. Le credette, perchè un sistema, che spiegava materialmente i fenomeni della natura, era più adattato a quegli uomini grossolani, su i quali aveano i sensi cotanto imperio. Sen compiacque perchè l'amor proprio, quel mobile supremo dell'uman cuore, vi trovava per entro il suo conto. Siccome supponevasi, che quella folla di Deità si mischiasse negli affari degli uomini, e ch'esse agevolmente divenissero amiche loro o inimiche, così nell'uomo cresceva la stima di se, e la fiducia veggendosi assistito da tanti Numi. Se incorreva in qualche disastro, imaginavasi di essere di tanta importanza al Cielo, ch'esso manderebbe all'improvviso una truppa di cotai Genj per iscamparlo. Se gli andava a male qualche intrapresa; non dovea incolparsi per ciò la propria imprudenza o poca destrezza, ma bensì il maligno talento di quello invisibile spirito, che perseguitavalo occultamente. Non erano, secondo i

Tro-

Trojani, il rapimento d'Elena, o gli oltraggi recati alla Grecia le cagioni delle loro disavventure, ma l'odio inveterato d'alcuni Iddj contro la famiglia di Laomedonte. Non erano i Greci coloro, che nell'orribil notte dell'incendio portavano scorrendo per ogni dove la strage: era la Dea Giunone, che minacciosa e terribile appiccava con una fiaccola in mano il fuoco alle porte Scee: era l'implacabil Nettuno, che scuotendo col tridente le mura, le faceva dai fondamenti crollare. S'Enea abbandona Didone, è perchè un Nume gliel comanda, e se i Tirj dopo sette mesi di resistenza s'arrendono ad Alessandro, non è per mancanza di coraggio, gli è, perchè Ercole è comparso in sogno al celebre conquistatore offerendogli le chiavi della Città. Dal che si vede, che gli uomini si dilettano del maraviglioso mossi dal medesimo principio, che gli spinge a crearsi in mente quegl' Idoli imaginarj chiamati fortuna e destino, per fare, cioè, maggiormente illusione a se stessi.

Un altro fonte del piacere, che recan le favole, si è l'istinto che ci porta a cercar la nostra felicità. Dotati da una parte di facoltà moltiplici sì interne che esterne, e dall'altra collocati

in

in circostanze, ove i mezzi di soddisfarle sono sì scarsi, e dove i mali vengono sovente ad amareggiare i frali ed interrotti piaceri della loro vita, gli uomini non hanno altro supplemento che il desiderio vivo d'esser felici, e l'imaginazione che si finge i mezzi di divenirlo. Però, accumulando col pensiero tutti i beni, che a ciascun senso appartengono, e il numero loro e l'intensità quanto si può amplificando, giunsero a inventare i favolosi Paradisi, ovvero sia luoghi di delizie, i quali sappiamo a tutte le nazioni essere stati comuni. E gli alberi dell' Esperidi, onde poma d'oro pendevano, e gli eterni Zeffiri, che leggiermente scherzavano tra le frondi dei mirti nelle campagne di Cipro, e i rivi di latte e miele che scorrevano nelle Isole fortunate, e i dilettosi boschetti d'Adoni nell'Arabia, e gli orti d'Alcinoo, e i Tempe di Tessaglia, e i giardini d'Armida, e il voluttuoso cinto di Venere, e l'immortali donzelle, che il sagace Maometto destinò ai piaceri de' suoi fedeli musulmani dopo la morte loro, non altronde ebbero principio se non se dai voli dell' inquieta imaginazione avvivata dal desiderio di godere di tutte le delizie possibili.

L'ul-

L' ultima causa è l' amore della novità. O perchè l' essenza del nostro spirito è riposta nell' azione continua, o perchè, essendo di capacità indefinita, non trova alcun oggetto individuale, che a pieno il soddisfaccia, onde nasce il desiderio di percorrere tutti gli oggetti possibili, o perchè l' ingenita tendenza al piacere lo spinge a variare le sue modificazioni per discoprire tutte le relazioni, che hanno le cose con esso lui, o per qualche altra causa a noi sconosciuta, certo è, che l' uomo è naturalmente curioso. La quale facoltà diviene in lui così dominante, che qualora gli manchino oggetti reali, su cui esercitarsi, s' inoltra persin nel mondo delle astrazioni a fine di trovarvi pascolo. A *soddisfare* siffatta inquietezza sono conducenti *la* mitologia e le favole. Che le cose accaggiano secondo l' ordinario tenore, ciò non desta la maraviglia, ma il sentire avvenimenti stravaganti e impensati, il vedere una folla d' Iddj, i quali sospendono il corso regolare della natura, e intorno a cui non osiamo pensare se non se pieni di quel terrore sublime, che ispira la Divinità, ciò sorprende gli animi consapevoli a se medesimi della propria debolezza, ne risveglia la curiosi-

tà,

tà, e ne riempie d'un certo sensibile affetto misto d'ammirazione, di riverenza, e di timidezza. Oltredichè la fantasia s'aggrandisce, per così dire, e dilatasi per cotai mezzi. Quando l'immaginazione a sciogliere il nodo altre vie non sa rinvenire che le ordinarie, l'invenzione non può a meno di non essere imbarazzata e ristretta, ma qualora ne abbia essa la facilità di snodar per macchina ogni evento, avendo alla mano il soccorso di codeste intelligenze invisibili, i suoi voli diventano più ardimentosi e più liberi, e l'invenzione più pellegrina. I mezzi naturali non sariano stati sufficienti a liberar Telemaco dalle perigliose dolcezze dell'isola di Calipso, vi voleva Minerva, che dall'alto d'uno scoglio sospingendolo in mare, cavasse il poeta d'impaccio, e mettesse in sicuro la troppa combattuta virtù del giovane Eroe. Perciò gli antichi, i quali sapevano più oltre di noi nella cognizione dell'uomo, stimarono esser la favola tanto necessaria alla poesia quanto l'anima al corpo, all'opposito d'alcuni moderni, che volendo tutte le belle arti al preteso vero d'una certa loro astratta filosofia ridurre, mo-

stra-

strano di non intendersì molto nè dell'una nè dell'altra. (a)

Indicati i fonti del diletto, che nasce dal maraviglioso, avviciniamci al nostro argomento, ricercando brevemente la sua origine storica in quanto ha relazione col melodramma. Il maraviglioso, che in questo s'introdusse nel secolo scorso, fu di due sorti, la mitologia degli antichi, e le fate, gl'incantesimi, i genj con tutto l'altro apparato favoloso, cui io darei il nome di mitologia moderna. Non occorre punto fermarsi intorno all'origine della prima, essendo noto ad ognuno, che nacque dalla mal intesa imitazione de' poeti greci e latini trasferita al teatro. Merita bensì la seconda qualche riflessione.

Lo

(a) Voltaire considerato generalmente e giustamente come l'Oracolo di Delfo nelle materie di gusto, inveisce contro a questa fredda filosofia: *E' insorta* (dic' egli) *fra noi una setta di persone dure, che si chiamano solide, di spiriti malinconici dicentisi giudiziosi perchè sono privi d'imaginazione, d'uomini letterati, e nemici delle Lettere, che vorrebbero mandar in esiglio la bell' antichità, e la favola.*

Lo squallido aspetto della natura ne' paesi più vicini al polo per lo più coperti di neve, che ora si solleva in montagne altissime, ora s' apre in abissi profondi: i frequenti impetuosi volcani, che fra perpetui ghiacci veggonsi con mirabil contrasto apparire: foreste immense d' alberi folti e grandissimi credute dagli abitanti antiche egualmente che il mondo: venti fierissimi venuti da mari sempre agghiacciati, i quali, sbuccando dalle lunghe gole delle montagne, e pei gran boschi scorrendo, sembrano cogli orrendi loro muggiti di voler ischiantare i cardini della terra: lunghe e profonde caverne, e laghi vastissimi, che tagliano inegualmente la superficie dei campi: i brillanti fenomeni dell' aurora boreale per la maggior obliquità de' raggi solari frequentissimi in quei climi; notti lunghissime, e quasi perpetue: tutte in somma le circostanze per un non sò che di straordinario e di terribile, che nell' animo imprimono, e per la maggior ottusità d' ingegno; che suppongono negli abitanti a motivo di non potervisi applicare la coltura convenevole, richiamandoli il clima a ripararsi contro ai primi bisogni; doveano necessariamente disporre alla cre-

dulità le rozze menti de' popoli settentrionali. Della qual disposizione approfittandosi i pretesi saggi di quella gente chiamati nella loro lingua Runers, o Rimers, che riunivano i titoli di poeti, d'indovini, di sacerdoti, e di medici, ben presto inventarono, o almen promossero quella sorte di maraviglioso, che parve loro più conducente ad eccitare in proprio vantaggio l' ammirazione e il terrore dei popoli.

Una religione malinconica e feroce, qual si conveniva agli abitanti e al paese, prese piede fra gli Idolatri della Scandinavia. La guerra posta quasi nel numero degli Dei dal loro antico conquistatore Oddino avea tinto d' umano sangue le campagne e i sassi. Tutto ivi respirava la destruzione e la morte. Il Legislatore deificato poi da' suoi seguaci veniva onorato da essi col titolo di Padre della strage, di Nume delle battaglie, di struggitore, e d' incendiario. I sagrifizj più graditi, che gli si offerivano, erano l' anime degli uomini uccisi in battaglia, come il premio, che si riserbava nell' altra vita ai più prodi campioni era quello di bere un nettare delizioso presentato loro nel cranio de' proprj nemici dalle Ouris, Ninfe di sovrumana bellez-

za

za destinate per sin nel Cielo ad essere il più caro oggetto di godimento, ovunque una religione falsa e brutale consulta più tosto i sensi dell' uomo che la ragione. Così nemmeno fra le delizie sapevano dimenticarsi della loro fierezza. Sembra, che Oddino altro divisamento non avesse fuorchè quello d'innalzar la gloria degli Scandinavi sull' eccidio del genere umano. Siffatte idee trasparivano eziandio nella loro mitologia, ripiena di Genj malefici, i quali uscivano dal grembo stesso della morte per far danno ai viventi. Quindi ebbero origine le appirazioni degli spiriti aerei, gli spettri, i fantasimi, i folletti, i vampiri, e tanti altri abortivi parti della timida immaginazione, e della impostura. *Nicka* nell' antica lingua degli Scandinavj era uno spirito, il quale si compiaceva di strangolar le persone, che per disgrazia cadevano nell' acqua. *Mara* era un altro, che gettavasi sopra coloro, che riposavano tranquillamente sul letto, e levava loro la facoltà di parlare e di muoversi. *Bo* era un ardito guerriero figlio d'Oddino, il cui nome profferivano i soldati all' entrar in battaglia sicuri di riportarne vittoria. *Rath* era un Genio sitibondo del sangue de' fanciulli, il qua-

quale invisibilmente succhiava qualora trovati gli avesse lontani dalle braccia della nutrice. E così degli altri. Gli Scandinavj stimavano tanto necessario istillar negli animi teneri siffatte opinioni, che fra gl' impieghi, che cercavano i Septi, ovvero sia i principiali tra loro per la buona educazione de' figliuoli, uno dei primi era quello di *Facitore di Novelle*.

Divenuti i Numi così maligni, i popoli aveano bisogno di mediatori per placarli. Egli è ben credibile, che i mentovati indòvini o sacerdoti non lascierebbero scappar via una così bella occasione di rendersi necessarj. A questo fine era lor d' uopo farsi creder dal volgo superiori agli altri nella scienza e nella possanza, ritrovando una tal arte, che supponesse una segreta comunicazione tra il mondo invisibile e il nostro, e della quale essi ne fossero esclusivamente i possessori. L' uno, e l' altro fu fatto, ed ecco divenir familiari tra loro gli incantesimi, le malìe, i sortilegi, le stregonerie, e le altre magiche operazioni, colle quali assicuravano di poter eccitare e serenar a grado loro le tempeste, sedar il mare, sparger il terrore fra gli inimici, sollevarsi nell' aria, trasportarsi improvvisamen-

mente da un luogo all' altro, scongiurare, e far comparire gli spiriti, convertirsi in lupo, in cane, o in altro animale, trattener il sangue delle ferite, farsi amar dalle donne all' eccesso, guarir ogni sosta di malattie, e render gli uomini invulnerabili, del che non pochi fra loro vantavansi d' aver fatto in se medesimi lo sperimento. E ciò non solo colle parole e col tatto, ma con misteriosi caratteri ancora, i quali aveano virtù d' allontanare ogni guai da chi li portava seco: onde trassero origine i Talismani, gli Amuleti, e tai cose.

La religione cristiana, apportando seco l' idea semplice, vera, e sublime d' un unico Iddio, distrusse nella Scandinavia i delirj della Idolatria, e con essi la potenza dei Rymers, che ne erano il principale sostegno. Ma siccome troppo è difficile nei popoli rozzi estirpare in picciol tratto di tempo ogni radice d' antica credulità, così gran parte di esse superstizioni divelte dal sistema religioso durò lungamente nelle menti del volgo.

Colle conquiste dei Goti si sparse adunque per l' Europa la moderna mitologia abbellita di poi, e vieppiù propagata da' poeti e da' roman-

 zisti.

zisti. I disordini introdotti dal governo feudale, e l'impossibilità d'ogni buona politica ove le leggi deboli, ed impotenti non potevano far argine ai delitti, ove altro non regnava fuorchè violenze e rapine; e dove la bellezza dell' oggetto era un incitamento di più ai rapitori, aveano convertita l'Europa in un vasto teatro d'assassinj, e di furti, di scorrerie, e di saccheggi. Tra le prede, che più avidamente cercavansi, eran le donne, come oggetti fatti dal Cielo per piacere, e che in tutti i secoli e dappertutto furono la cagion prossima de' vizj dell' uomo, e delle sue virtù. Quindi per la ragion de' contrarj non men valevole nelle cose morali che nelle fisiche, nacque la custodia più gelosa di loro, e il combatter per esse, e il ritorle dai rapitori, e il farsi molti un punto d'onore cavalleresco nel diffenderle, sì per quell' intimo sentimento, che ci porta a proteggere la debole ed oppressa innocenza, come per acquistarsi maggiormente grazia nel cuor delle Belle riconquistate: grazia, che tanto più dovea esser cara quanto più ritrosa e difficile, e quanto più erano consapevoli a se medesimi d'aversela meritata. Di più: essendo a que' tempi ricevuta

dalle

dalle leggi l'appellazione per via di duello, le dame, che non potevano venir a personale tenzone, combattevano per mezzo dei lor cavalieri, ai quali veniva troncata la mano in caso di perdita. In altri paesi le donne accusate di qualche delitto non si condannavano alla pruova dell' acqua, e del ferro rovente se non se alloraquando niun campione prendeva la loro difesa. Era perciò ben naturale, che queste consapevoli a se medesime della propria fievolezza pregiassero molto i cavalieri prodi e leali, dai quali oltre l'istinto naturale del sesso, attendevano ajuto e patrocinio nelle occasioni. Quindi poi gli amori vicendevoli, le corrispondenze fortissime, l'eroismo d'affetti, e di pensieri, d'immaginare e d'agire, che noi per disonor nostro mettiamo al presente in ridicolo, ma che pur vedevasi allora accoppiato colla bellezza nelle donne, e coll'onoratezza e il valor guerriero nei cavalieri. . . . .

Dalla osservazione di siffatti avvenimenti, e dalla voga, che avea preso nel popolo quel maraviglioso tramandato dai settentrionali, nacquero i romanzi in verso e in prosa, i quali altro non sono stati in ogni secolo se non se la pit-

tura de' pubblici costumi. Perciò insiem coi palazzi e le selve incantate, colle anella, le armi, e le verghe fatate, cogli endriaghi, e gl' ippogrifi dotati d'intelligenza, coi giganti, nani, damigelle, e scudieri a servigio delle Belle, o in loro custodia, cogl'incantatori, le fate, e i demonj or favorevoli or nemici, vi si leggono fellonie de' malandrini severamente punite, provincie liberate dai tiranni e dai mostri, cortesie, e prodezze impareggiabili de' paladini, pudòr seducente nelle donne e costanza congiunta a dilicatezza inesprimibile, e tali altre cose, le quali schierate innanzi agli occhj d'un tranquillo filosofo, e paragonate con quelle d'altri tempi, lo conducono alla cognizione generale dell'uomo, e a disingannarsi della vana, e ridicola preferenza, che gli interessati scrittori danno ai costumi delle nazioni, e de' secoli, che essi chiamano illuminati sopra quei delle nazioni e de' secoli, che chiamano barbari. (*a*)

Alle

(*a*) Per far vedere il diverso progresso della Morale pubblica in que' tempi, e ne' nostri basta, non che altro, gettar uno sguardo su i romanzi morali dei nostri tempi. Non parlo di quelli del Chiari, i

quali

Alle accennate cause della propagazion delle favole debbe a mio giudizio aggiugnersi un' altra. La filosofia colle premure di Dante e Petrarca poi codici disotterrati, colla venuta dei greci in Europa, e col patrocinio della Casa Medici, de' Pontefici, e de' Re di Napoli, rinacque in Italia nel secolo XV principalmente la Cabbalistica, e la Platonica, non quale aveala dettata in Atene il suo pittoresco e sublime au-

---

quali per la scipitezza loro non possono far nè bene nè male: nemmeno di quella folla di romanzi francesi, frutto della dissolutezza e dell' empietà, che fanno egualmente il vituperio di chi gli legge, e di chi gli scrive: parlo soltanto dei due più celebri, che abbia l' Europa moderna, cioè la *Clarice*, e la *Novella Eloisa*. Non può negarsi all' autore del primo un grandissimo genio accoppiato ad una profonda cognizione del cuore umano, ma rispetto ai costumi qual è il frutto, che se ne ricava? Volendo Richardson far il vero ritratto degli uomini, quai si trovano frequentemente nell' odierna società, dipinse nell' Amante di Clarice un mostro di perfidia tanto più pericoloso quanto che si suppone fornito di gran penetrazione di spirito, e d' altre qualità abbaglianti, che fanno quasi obbliare le sue detestabili scelleraggini. La destrezza è sempre dalla parte del seduttore, e lo sfortunio dalla banda della innocente. Tutto

autore, ma quale dai torbidi fonti della setta Alessandrina a noi si derivò. E siccome trascuravasi allora lo studio pratico della natura, senza cui vana e inutil cosa fu sempre ogni filosofica speculazione, così altro non era che un ammasso di bizzarre cavillazioni, e di fantasie. Lasciando alle stolide menti del volgo il mondo vero e reale qual era uscito dalle mani del Creatore, comparve nei libri di que'

me-

---

to il romanzo non è che una scuola, dove gli uomini di mondo possono imparare le arti più studiate e più fine, onde gabbar le fanciulle ben educate. Così ho trovati non pochi fra i lettori, che invidino il talento e la sagacità di Lovelace: pochi che si prendano un vivo interesse per la virtù di Clarice. Qual ne è la cagione? Che in oggi lo spirito si preferisce all'onestà, e che la virtù delle donne vien riputata scioccaggine o salvatichezza. Rousseau, volendo schivare questo difetto, non ha introdotto nella novella Eloisa alcun carattere malvagio. Ma da ciò che ne è provenuto? Che i suoi personaggi altrettanto singolari quanto l'autore, filosofando in mezzo al delirio, pieni di sublimità e di follia, d'eloquenza e di stravaganza non trovano fra gli uomini nè originale nè modello. Sembra ch'egli, scrivendo il suo romanzo, abbia avuto in vista più tosto il mondo di Platone che il nostro.

metafisici non diversi in ciò dai poeti un altro universo fantastico pieno di emanazioni, e d' influssi celesti, di nature intermedie, d'idoli, di demonj, di genj, di silfi, e di gnomi; vocaboli inventati da loro per sostituirli nella spiegazione delle cose naturali alle qualità occulte de' peripatetici, da cui volevano ad ogni modo scostarsi. Onde sorsero in seguito o crebbero la magia eretta in sistema, l'astrologia giudiziaria, la chiromanzia superstiziosa, la fisica inintelligibile, la chimica misteriosa, la medicina fantastica, e tali altre vergogne dell'umana ragione, ch'ebber nome di scienze nell'Europa fino a' tempi del Galileo, e del Cartesio.

Da tai mezzi ajutata la moderna mitologia si trasfuse nella poesia italiana, e contribuì non poco ad illeggiadrirla. Testimonio fanno i poemi del Pulci, del Bojardo, del Berni, dell' Ariosto, e dietro a loro anche il Tasso, che non piccola parte introdusse negli episodj, e il Marini, e il Fortiguerra con altri. Particolari ragioni fecero sì, che tanto questa spezie di maraviglioso quanto quello della mitologia degli antichi s'unissero agli spettacoli accompagnati dalla musica. Per ispiegarle bisogna più alto risalire.

Benchè l'unione della musica e della poesia considerata in se stessa, o com'era nei primi tempi della Grecia, nulla abbia di stravagante, nè di contrario, tuttavia considerandola come è nata frà noi dopo la caduta del Romano Impero, vi si scorge per entro un vizio radicale, di cui gli sforzi de' più gran musici, e poeti non l'hanno potuto intieramente sanare. Questo vizio consiste nella distanza, che passa tra la favella ordinaria e la poesia, e tra la poesia comune e la musica. Io ho esaminato di sopra i caratteri musicali della lingua italiana, ed holla per questa parte commendata moltissimo: ma il lettore avrà riflettuto, chè l'esame fatto è puramente relativo allo stato attuale delle altre lingue d'Europa, e che molto calerebbero di pregio la poesia e la lingua italiana se in vece di paragonarle colle viventi si paragonasse colla poesia e la lingua de' Greci. So che alcuni eruditi non si sgomentano del confronto ad onta dell'ignoranza, in cui si trovano di quella favella divina, e so, che fra gli altri il Varchi (*a*), e il Quadrio (*b*) si sono lasciati dal pe-

(*a*) Lezione 3. della poesia.
(*b*) Storia ec. Tom. 1.

pedantismo, e dalla farraginosa erudizione addormentar l'animo a segno d'asserire, che l'esametro degli antichi era privo d'armonia paragonato coll'italiano d'undici sillabe. Altri disputerà quanto vuole per contrastar la loro opinione; io che l'attribuisco più che a mancanza d'ingegno al non aver gli organi ben disposti a ricever le impressioni del Bello, mi contento di dire, che siffatto giudizio non si sconverrebbe alle orecchie di Mida, il quale trovava più grati i suoni della sampogna di Pane, che della lira d'Apollo.

Chechessia di ciò, la lingua Italiana, come tutte le altre, non si dispose a ricever la poesia se non molto tardi, allorchè erasi di già stabilita, e col lungo uso di parlar in prosa fortificata. I poeti adunque, che vennero dippoi, non trovando se non sintassi uniforme e difficile, e frasi triviali, si videro astretti per distinguersi a inventar certe forme di dire, certi turni d'espressione, e figure, e inversioni inusitate, che allontanassero il linguaggio prosaico dal poetico. Cotal lontananza divenne maggiore, allorchè la lingua dovette accoppiarsi colla musica: imperciocchè siccome la poesia

ri-

rigettava molte frasi prosaiche, così la musica non ammetteva se non poche forme di dire poetiche, onde nacque un linguaggio musicale separato e distinto, che non potea trasferirsi a' comuni parlari. Fu non per tanto giustissima l'osservazione d'un Giornalista, a cui nè questo titolo, nè lo stile impetuoso, e sovente mordace debbono sminuire il pregio d'aver veduto chiaro in molte cose, che di quarantaquattro mila e più voci radicali, che formano la lingua Italiana, solo sei, o sette mila in circa fossero quelle, ch' entrar potessero nella musica (*a*) Dall'altra parte questa rinata, come la lingua più per caso o per usanza, che per meditato disegno d'unirsi alla poesia, crebbe in principio, e si formò separatamente da essa. Così allorquando dovettero insieme accoppiarsi, vi si trovò un certo imbarazzo cagionato dalla mancanza di prosodia, e di ritmo sensibile nelle parole, onde poco vantaggio ne traeva il movimento regolare e la misura, e dal troppo complicato giro del periodo, e accozzamento duro del-

(*a*) L'Autore della Frusta Letteraria.

delle voci poco favorevole alla melodìa. Il qual imbarazzo tanto dovette esser più grande quanto che la natura di esso accoppiamento esigeva, che la musica e la poesia si prendessero per un unico e solo linguaggio.

Cotali difficoltà fecero sì, che il popolo, non vedendo alcuna relazione tra la favella ordinaria e la musicale, stimò, che quest' ultima fosse un linguaggio illusorio, che poco avesse del naturale, destinato unicamente a piacere ai sensi. Però di nulla altro ebber pensiero i Musici che di dilettarli, ora accumulando suoni a suoni, e stromenti a stromenti affine di sorprender l'orecchio, e di supplire collo strepito alla mancanza del verosimile: ora cercando nella varia unione degli accordi i mezzi di piacere anche indipendentemente della poesia, a cui non ben sapevano unire la musica, onde nacquero le sonate, le sinfonìe, i concerti, e gli altri rami d'armonìa strumentale: ora chiamando in ajuto gli altri sensi affinchè riempissero colla loro illusione quel divario, che pur durava tra le due facoltà sorelle. Ed ecco il perchè fin dal principio di rado o non mai venne sola la musica, ma quasi sempre accompagnossi col-

la

la pompa, colla decorazione, e collo spettacolo ne' canti carnascialeschi, nelle pubbliche feste, e ne' tornei: benchè tristo compenso dovea riputarsi questo nella mancanza d' espressione, e di vera melodìa. E siccome per le cagioni esposte fin quì le favole e il maraviglioso erano, per così dire, l' anima di cosiffatti spettacoli a que' tempi, perciò la musica ad essi congiunta fu creduta da tai cose esser inseparabile.

Salita poi sul Teatro continuò a comparire unita alle farse, agl' intermezzi, ed ai cori, che con grande apparato esponevansi agli occhi. Noi abbiamo veduto, che non fu se non assai tardi, che s' incominciarono a intavolar le melodìe ad una voce sola, le uniche che potevano contribuire a dirozzare la musica, e a facilitar la sua applicazione alla poesia. E basta esaminar i pezzi di musica corica ovvero a più voci, che ne rimangono de' cinquecentisti per veder quanto allor fosse imbarazzata e difficile pei vizj mentovati di sopra nemici della energia musicale, e contrarj al fine di quella facoltà divina. Per quanto adunque s' affaticassero que' valent' uomini della non mai a bastanza lodata camerata di Firenze, non valsero a sradicare in

ogni

ogni sua parte i difetti della musica, che troppo alte aveano gettate le radici, nè poterono dar alla unione di essa colla poesia quell'aria di verosimiglianza e di naturalezza, che avea presso a' Greci acquistata, dove la relazione più intima fra queste due arti dopo lungo uso di molti secoli rendeva più familiare, e per ciò più naturale il costume d'udir cantar sul teatro gli Eroi e l'Eroine. Perciò gl'inventori s'avvisarono di slontanare il più che si potesse l'azione dalle circostanze dello spettatore, affinchè minor motivo vi fosse di ritrovarlo inverosimile. Non potendo far agire dignitosamente cantando gli uomini, gli trasmutarono in Numi. Non trovando nella terra un paese, dove ciò si rendesse probabile, trasferirono la scena al cielo, all'inferno, e a'tempi favolosi. Non sapendo come interessar il cuore colla pittura de' caratteri, e delle passioni, cercarono d'affascinare gli occhi e gli orecchi coll'illusione; e disperando di soddisfare il buon senso, s'ingegnarono di piacere alla immaginazione. Tale fu a mio giudizio l'origine del maraviglioso nel melodramma.

In appresso la musica per le cause, che si esporranno nel capitolo ottavo, rimase nella sua

mediocrità dai tempi del Caccini e del Peri fino a più della metà del secolo decimo settimo. Crebbe all'opposto, e salì alla sua perfezione l'arte della prospettiva per l'imitazione degli antichi, per l'ardore acceso negl'italiani in coltivarla, per le scuole insigni di pittura fondate in parecchie città emule della gloria e degli avanzamenti, pel gran concorso di stranieri, e pel favore de' Principi. L'architettura si lasciò parimenti vedere in tutto il suo lume ne' sontuosi portici, e ne' vasti teatri degni della Romana grandezza, per riempire i quali vi voleva tutto lo sfoggio delle arti congiunte. Gl' Italiani adunque, attendendo a procacciarsi diletto, fecero uso di queste in mancanza di buona musica, allorchè essendo conducente il sistema del maraviglioso, e trovandolo di già stabilito a preferenza degli argomenti storici, fu maggiormente promosso nel melodramma, e vi si stabilì come legge propria di tai componimenti.

CA-

CAPITOLO SETTIMO.

Rapida propagazione del Melodramma dentro e fuori d'Italia. Azioni musicali in Francia, Inghilterra, Germania, Spagna, e la Russia.

Uno spettacolo, che riuniva tutte le vaghezze delle belle arti, non poteva far a meno di non aggradare all'universale. Così appena comparve il melodramma in Firenze, che rapidamente si sparse dentro, e fuori d'Italia.

Roma, che in ogni tempo si dichiarò protettrice delle arti e delle lettere, sì perchè le une e le altre servono ad abbellire il maestoso edifizio della religione, come perchè questa nuova maniera di signoreggiare negli animi si confà molto alle mire di quella Capitale del mondo cristiano, e perchè gli avanzi non anco spenti della sua grandezza la richiamano ogni giorno allo studio dell'antichità, il quale tosto o tardi conduce al buon gusto; doveva parimenti promuovere la musica, e la poesia. Quel genio, che la determinò a incoronar il Petrarca in Campidoglio, e a preparare per Torquato

Tasso il medesimo onore, che la mosse ad inalzar il primo teatro conosciuto in Italia a tempi di Sisto IV, e a far rappresentare a' tempi di Leon X la prima Tragedia, che la sollecitava a voler fregiare colla porpora di Cardinale gli omeri di Raffaello d' Urbino, e a profonder tesori a pro de' begli ingegni; quel genio medesimo fece sì, che ben presto allignò per entro alle sue mura codesto nuovo genere di musica teatrale. L' anno 1600 vi rappresentò *l' Anima e il Corpo* pastorale di Laura Giudiccione Dama Lucchese posta in musica da Emilio del Cavaglieri. Nel 1606, Paolo Quagliati celebre compositore Romano fece colà vedere uno spettacolo consimile per instigazione di Pietro della Valle assai noto pe' suoi viaggi. La celebrità, che acquistò poco dopo l' Arianna del Rinuccini modulata dal Monteverde introdusse fra i signori romani l' uso delle musiche di camera e delle cantate, a comporre le quali concorrevano a gara i primi poeti, e le più brave donne a cantarle. Levò fra l' altre gran fama *l' Oronta* di Girolamo Preti componimento in ottava rima messo in musica allo stesso tempo da quattro maestri. Il severo, e re-

religioso contegno del Papa Innocenzo XI trattenne in seguito per qualche tempo il corso a siffatti divertimenti, ma dopo la sua morte incominciò di nuovo la Corte ad assaporarli, dando a ciò occasione il concorso di tanti stranieri, e la magnificenza di tante famiglie principesche, le quali si pareggiavano coi Sovrani nella sontuosità, e nelle ricchezze. Nè troppo era strano il vedere i Cardinali stessi impegnati nell' accrescer lustro, e splendore a' teatrali spettacoli; tra essi basti annoverare il Cardinal Deti, il quale in compagnia di Giulio Strozzi istituì l'anno 1608 nel proprio palazzo l'Accademia degli *Ordinati* destinata a promuovere le cose poetiche, e le musicali, come anche un altro Porporato illustre scrisse, e fece rappresentar *l' Adonìa* melodramma, di cui Giammario Crescimbeni fa ne' suoi Commentarj un magnifico elogio, ma che debbe riporsi tra i molti insensati panegirici, che il bisogno, o la voglia di farsi proteggere detta non poche fiate a quelli scrittori, che fanno della letteratura un incenso, onde profumare gl' idoli più indegni di culto.

Una delle prime anche ad abbracciarlo fu Bo-

logna città, che dopo essersi renduta famosa per le virtù, che ispira l'amore della libertà, coltivava allora le arti, che germogliano nell' ozio d'una pacifica servitù. Memore della sua antichissima gloria nelle lettere, e desiderosa di conservarla essa fu quasi la sola, che mantenesse nel secolo scorso le belle arti guaste per tutto altrove dal cattivo gusto dominante. Tra queste fiorirono principalmente la pittura nella pregievolissima scuola de' Carracci, e la musica nelle tante Accademie erette a fine di perfezionarla. I Filomusi istituiti dal Giacobbi nel 1622, i Floridi, i Filaschi, i Filarmonici, e sopra tutto i Gelati e pel favore prestato alle cose musicali, di che ci è rimasta la testimonianza in molte e belle cantate, e per le fatiche di molti dotti Accademici, che coltivarono questo ramo di drammatica poesia, contribuirono assaissimo a propagarlo in Italia. L'anno 1601 si rappresentò ivi l'Euridice del Rinuccini, e poi di mano in mano altri drammi comparvero con poche volte interrotta cronologica serie fin quasi a' nostri tempi.

Claudio Monteverde l'introdusse in Vinegia allorchè divenne Maestro della Serenissima Repub-

pubblica, e prima nei privati palagi, e ne' conviti dei Dogi, poi nell' antichissimo Teatro di S. Cassiano fu veduta per la prima volta comparire in pubblico *l' Andromeda* colla musica e la poesia di Benedetto Ferrari. D' allora in poi quella città fu sempre uno de' principali seggi del dramma, e quì si rappresentava colla pompa più illustre, massimamente nel Carnovale a fine di tirare a se l' oro de' forestieri. Tutte le altre città chi più presto chi più tardi s' affrettarono anch' esse ad accoglierlo.

Nè si ristette fra i termini d' Italia, ma varcando le Alpi, portò la gloria della musica, e della lingua italiana per tutta l' Europa. La superba Francia, la quale vorrebbe pur ora far fronte, e resistere alla dominatrice magìa delle modulazioni italiane, fu allora la prima a chiamare a se il dramma musicale, e ciò nel 1645. Non è, che i francesi non avessero anche avanti notizia di qualche spezie di rappresentazioni musicali, poichè senza risalire fino a' provenzali, che furono i primi a introdurle in Italia, sappiamo ancora, che erano conosciute fin dai tempi di Francesco I, il quale fece venir da Firenze parecchj uomini celebri in questo genere,

annoverandosi tra loro come il più distinto un certo Messer Alberto chiamato dall' Aretino in una lettera scrittagli nel *6* di Luglio del 1538: *lume dell' Arte, che l' ha fatto sì caro alla sua Maestà e al Mondo*. Furono poi maggiormente promosse sotto la regenza di Caterina de' Medici, la quale chiamò musici e suonatori italiani per rallegrare con balli, mascherate, e festini la Corte, ove gran nome s' acquistò il Baltassarini conosciuto da i francesi col nome di Beaujojeux colle sue leggiadrissime invenzioni, onde ottenne l' impiego di cameriere della Regina, e in seguito di Arrigo Terzo. Nè dee tralasciarsi Ottavio Rinuccini inventore del dramma in Italia, il quale allorchè accompagnò la Regina Maria de' Medici, di cui ne fu perdutamente innamorato, col titolo di gentiluomo, il gusto delle cose musicali grandemente promosse. Ma il melodramma, come s' intende in oggi, non fu conosciuto se non se a' tempi del Cardinal Mazzarini. Codesto celebre Ministro per trattener Luigi XIV nella sua giovinezza, e per avvezzarlo a quella dissipazione di spirito così fatale ai popoli, e così utile ai favoriti che aspirano ad uniccheggiar nel comando,

do, fece di nuovo venir dall' Italia gran numero di musici, i quali rappresentarono per la prima volta sul Teatro Borbone la *Finta pazza* dramma di Giulio Strozzi colla musica del Sacrati. Nel 1647 fu visto nel Teatro del Palazzo Reale *Orfeo ed Euridice* d'Aurelio Aureli rappresentato con magnificenza incredibile. Nel 1660 comparve sul medesimo Teatro *l' Ercole Amante* finchè nel 1669 Monsieur Perrino ottenne il privilegio di comporre esclusivamente per l'Opera francese (*a*), condotta di poi a gran celebrità pell'erezione dell'Accademia in musica, per le armonie del Lulli, e per le mirabili poesie di Quinault.

Il privilegio esclusivo dato al Perrino fu la cagione, che il melodramma s'introducesse in Inghilterra. Imperocchè sdegnato di ciò il Cambert

(*a*) Di Lui si conserva fra le altre cose questo madrigale degno di greco pennello:

Amour & la Raison
Un jour eurent querelle,
Et ce petit Oison outragea cette Belle.
Quelle pitié! depuis ce mauvais tour
On ne peut accorder la Raison & l' Amour.

bert musico francese, che pretendeva al medesimo onore, lasciò il proprio paese, e si ritirò a Londra, dove le feste musicali erano in uso come per tutto altrove da lungo tempo. Sotto i primi Re d'Inghilterra, e di Scozia la musica fu selvaggia quasi del tutto. Dai tempi di Riccardo cuor di Lione cominciò lentamente a prender forma più regolare. Scaduta dall'antico privilegio, che godeva ai tempi de' Caledonj, d'animare, cioè, i pópoli ai trionfi, e alla osservanza de' riti nazionali, essa prese il carattere della scostumatezza, e della licenza nelle canzoni chiamate da loro *Drinking Catches*, ovvero sia da cantarsi nei brindisi. In questi componimenti non meno che negli amorosi si scorge più tosto la vivacità e il brio che il vero gusto musicale, sebbene alcuna vi si legga di esse lavorata con singolar espressione (*a*). Davide Rizzio quel celebre Italiano favorito dalla bella e sventurata Regina Maria Stuarda introdusse il primo di tutti nella musica Scozzese il.

(*a*) Brovvn della unione della musica e della poesia p. 172.

il gusto Italiano, che dura tuttora in alcune composizioni (*a*). Sotto il regno di Elisabetta fece quest' arte qualche maggior progresso pel favore della Regina, e pel commercio cogl' italiani. In seguito preser voga gl' intermedj nelle commedie o feste, massimamente ne' conviti, e ne' tempi di pubblica allegrezza, tra le quali assai bella e ingegnosa comparsa ne fece quella rappresentata nel palazzo di San James l' anno 1613 nelle nozze di Federigo V Palatino del Reno colla Principessa Isabella d' Inghilterra e di cui ne daremo in altro luogo la descrizione. Da quali principj incoraggito il Cambert mostrò per la prima volta agli occhi degli Inglesi il dramma musicale, qualmente si trovava allora in Francia, ma non si potendo sostenere per la persecuzione mossa contro all' autore, furono chiamati dall' Italia musici, e cantori, che introdussero il melodramma Italiano, sollevato di poi a maggior altezza nelle composizioni del fecondo, e sublime Hendel (*b*).

La

(*a*) Le tragiche avventure di questo musico si trovano in Robertson: storia di Scozia lib. 3 e 4.

(*b*) Chi fosse vago di sapere la serie di drammi ita-

La Germania l' accolse parimenti verso la metà del seicento. Le loro antiche fiere, ovvero siano feste carnascialesche chiamate *Wirschaft*, che con grandissimo apparato di comparse e di suoni vi si celebravano; la musica strumentale da loro coltivata con impegno: la magnificenza degli Elettori di Baviera, di Sassonia, dell' Imperador Leopoldo, e d' altri Principi, che non risparmiavano spesa nè diligenza affinchè riuscissero sontuosissimi gli spettacoli, che si davano alle loro corti, aveano di già appianata la via al melodramma. Martino Opitz poeta drammatico superiore a gli altri della sua nazione in quel secolo fu il primo a introdurlo in Dresda, traducendo in tedesco la *Dafne* del Rinuccini, e un' altra d' autore diverso intitolata la *Giuditta*. Ciò avvenne verso il 1630. Pel sentiero da lui indicato si stradarono parecchi scrittori desiderosi d' arricchire la poesia germanica con un teatro lirico nazionale; ma

---

italiani posti in musica da questo gran maestro la troverà nel libro intitolato: *A catalogue of musick containing all the vocal and Instrumental musick. Printed in England for John Walsk.*

ma o fosse, che la lingua rozza e inflessibile non potesse alla dolcezza musicale a bastanza piegarsi, o nascesse ciò dalla penuria d' ingegni superiori, certo è, che i Tedeschi abbandonarono allora il pensiero di scriver drammi nel proprio idioma. Aggiugnendosi poi la circostanza, che la Corte Imperiale si riempì di Ministri, e di Signori Italiani, e che l' Imperator Leopoldo (a) molto si dilettava della musica loro, fu chiamato gran numero di suonatori, e di cantanti, i quali sparsero dappertutto il gusto dell' Opera, e furono scelti poeti, che ne componessero, tra quali il Marchese Santinelli ne scrisse cinque drammi intitolati *l' Armida*, *la Disperazione fortunata*, *la Fuga*, *l' Innocente mezzano della propria moglie*, e *l' Alessandro magnanimo*. L' Italia è debitrice di molto ai tedeschi, i quali, procurando agli ingegni italiani l' agio, e il comodo di coltivar i proprj talenti, sono stati la cagione, che l' Europa

(a) Il suo amore per l' armonia era tale, che vicino a morire dopo aver fatto l' ultime preghiere col confessore fece venire i suoi suonatori, e morì alla metà d' un concerto.

ropa ammiri in oggi i Zeni, e i Metastasi.

Nel medesimo tempo in circa si lasciò il melodramma vedere tra gli spagnuoli amantissimi della musica massimamente nazionale. Ciò si scorge dalla inclinazione al canto e al suono nella gente ancor più rusticana, nelle feste villereccie, che celebransi spesso con istromenti proprj di quella gente di minor dilicatezza forse, che gl'italiani, ma più atti a svegliar le passioni, nelle serenate urbane, nelle ciaccone, nelle follìe, nelle sapate, moresche, sarabande, fandanghi, pavaniglie, ed altri balli sparsi per tutta l'Europa colla dominazione spagnuola, e massimamente in Italia, la quale ora disdegna di confessare nel tempo della sua decadenza ciò, che non ebbe a schifo di accogliere nel secolo più illustre della sua letteratura. Musica più composta fu ancora in uso ne' tempi più antichi, rimanendo per testimonianza non solo la memoria delle canzonette arabiche cantate dai Mori, ma componimenti spagnuoli eziandio posti sotto le note da Alfonso il Savio Re di Castiglia. Oltre a questi debbono anche aver luogo le rappresentazioni sacre chiamate *Villancicos*, che celebransi con gran pompa nelle chiese, la not-

te

te del Santissimo Natale, come reliquie de' Misterj della Passione, come anche le feste profane di tornei, quadriglie, caroselli, parejas, e altri simili divertimenti, che erano allora in gran voga, e principalmente a' tempi d'Isabella, e di Ferdinando, e poi di Filippo Secondo. Salì non molto dopo la musica in sul teatro, dove il primo di tutti la condusse Lope de Rueda, che fu tra gli spagnuoli ciò, ch'era Tespi fra i greci. Nel suo tempo si cantavano dietro alle scene alcune vecchie cantilene nazionali chiamate *Romanzes* senza strumenti di sorte alcuna. Il toledano Naharro, se prestiamo fede a Cervantes di Saavedra (*a*), obbligò i musici a sortir fuori alla vista del Pubblico. Berrio ristauratore anch'esso del genere drammatico ampliò la musica strumentale, raddoppiando il numero e la qualità degli strumenti nella orchestra. Giovanni e Francesco della Cueva introdussero i primi l'usanza di cantare negli intermezzi, lo che in quella prima rozzezza delle arti drammatiche veniva eseguito dagli

Or-

(*a*) Nel Prologo alle sue Commedie.

Orbi. I *Saynetes* sorta di frammessi bellissimi, che sono nel teatro spagnuolo l'immagine della vera e genuina commedia, e nella composizione dei quali ebbe gran nome Don Luigi di Benavente nel secolo passato, e Don Raymondo de la Cruz nel nostro, servirono a promuovere maggiormente la musica teatrale aprendo talora la scena con qualche coro di musica e anche framischiando talvolta qualche dialogo musicale. Le *Tonadillas*, ovvero sia spezie di arie buffe che vi si cantano, possono gareggiare nella vivacità comica con qualsivoglia componimento musicale delle altre nazioni. Su i primi anni del regno di Filippo Secondo s'introdusse l'usanza di cantar duetti e terzetti nelle commedie, e il melodrammma sarebbe stato conosciuto più presto se da una parte il carattere di Filippo Terzo dedito alla divozione, e alieno da i teatrali divertimenti, e dall' altra la preferenza data da Filippo Quarto alle commedie nazionali, nelle quali furono insigni al suo tempo Calderon, Montalban, Solis, Mureto, e tanti altri sotto le insegne del loro antecessore Lope de Vega, non avessero altrove chiamata l'attenzione del Pubblico. Da una

let-

lettera di Don Angelo Grillo scritta a Giulio Caccini si rileva *che la nuova musica drammatica inventata dal Peri era dalle Corti de' Principi Italiani passata a quelle di Spagna, e di Francia*, lo che, essendo certo, proverebbe, che l'Opera in musica fosse stata trapiantata fra gli spagnuoli quasi subito dopo la sua invenzione. Ma per quante ricerche abbia io fatte affine di verificar l'epoca indicata dal Grillo non mi è avvenuto di poterlo fare, nè ho ritrovato notizia alcuna del dramma musicale avanti ai tempi di Carlo Secondo, nelle nozze del quale con Marianna di Neoburg si rappresentarono alcuni drammi colla musica del Lulli, il primo dei quali fu intitolato *l'Armida*. Indi a non molto, non piacendo alla nazione la musica francese, si fecero venire musici e cantori da Milano, e da Napoli a rappresentare il melodramma italiano. . . . .

Quantunque la introduzione del melodramma in Moscovia non s'appartenga ai tempi, di cui parliamo, ho tuttavia giudicato opportuno il trattarne in questo luogo per non vedermi poi obbligato a interromper di nuovo la narrazione. Spero, che le cose, che sono per dire, abbiano

a interessare la curiosità del lettore, trattandosi di un paese, che ha rivolti verso di se gli occhj di tutta l'Europa, e che sì famoso è divenuto oggimai non meno per la sua passata barbarie che per il presente splendore. La musica dei Russi è semplicissima, come debbe esserlo in tutte le nazioni non ancor coltivate. Essa si compone, come dappertutto, di parole, di canto, e di suono. Ma ciò, che ha la Moscovitica di particolare, si è, che la poesia veniva esclusa dai loro componimenti musicali, perocchè i Russi non cantavano se non la prosa. Egli è vero, che qualche antico romanzo in versi non rimati si conserva tuttora presso al popolo, come quello del gigante Ilia Murawiz, del grande Estergeon, ed altri di simil guisa, ma le moderne canzoni tutte in prosa altro per lo più non sono che improvvisate, che ciascuno compone a suo talento, senza curarsi d'osservare il numero delle sillabe, o il ritorno delle rime. (a)

A co-

(a) Dopo la cultura straniera questo costume si è cambiato alquanto. Oggidì i Russi conoscono i versi, la rima, e l'arte di comporre in musica.

A così strana usanza danno occasione gli accenti della lingua russa, i quali sono così spiccati, e sensibili, che agevolmente possono adattarsi alla melodia senza l'ajuto del metro. Coloro, che non comprendono come la lingua greca fosse cotanto musicale, troveranno in un barbaro idioma formato tra i giacci, e le paludi del Settentrione convenevol risposta ai loro dubbj poco fondati, e le nazioni meridionali, che fiancheggiate da filosofiche teorie stimano se sole essere state privilegiate dal Cielo per ricevere, e rimandarne le dolcissime scosse dell'armonìa, dovranno confessare di non poter coi loro linguaggi neppur venire al paragone (almeno in qualche circostanza) con un idioma scitico. Da ciò si vede, che il canto costituiva la principal parte della musica Russa, e che gli strumenti non servivano ad altro che a sostenere la voce. Questa non s'aggirava se non intorno ad una sola specie di melodìa, la quale si variava poi dal cantore secondo il proprio genio, onde veniva in conseguenza, che l'arte del compositore, e del maestro fosse del tutto ignorata. Gli strumenti erano egualmente semplici, e l'arte gli ha così poco perfezionati, che si veg-

gono a un dipresso nel medesimo stato in cui furono inventati. I principali sono il *Gudock*, ovvero sia piccolo violino a tre corde. La *Balalaika* spezie di chittarino comunissimo presso al popolo, composto di due corde, una delle quali si vibra colla man sinistra mentre con la destra si suonano entrambe. La *Dutka*, o *Schvreraan* composto di due flauti, uno più grande, e più piccolo l'altro, ma di tre fori ciascheduno. La *Walinka* spezie di cornamusa semplicissima, la quale si forma mettendo due flauti in una vescica di bue inumidita. La *Gusli* stromento più nobile, perchè usato nelle città eziandio, rassomiglia nella fabbrica interna, nella grandezza, e nella figura ad un clavicembalo senza tasti. Le corde sono di latta, e si suonano ambidestramente. Il suono è armonioso e gradevole, e capace di gran varietà.

Tal' era lo stato della musica in Russia dal golfo di Finlandia fino alla Siberia, e dalla Uckrania fino al mar glaciale, benchè con quelle modificazioni locali, che naturalmente esige una varietà così prodigiosa di climi, allorchè Pietro il Grande salì sul trono. Questo Genio immortale, che fu non meno il Mercurio che

il

il Solone della sua nazione, tra i moltiplici oggetti della sua vasta riforma comprese ancora la musica. Egli fece venire dalla Germania, ove diligentemente avea osservato ne' suoi viaggi codesto ramo delle umane cognizioni, ogni sorta di trombe, tamburi, cornetti, fagotti, viole, tromboni, ed altri strumenti; istituì una truppa di giovani moscoviti da erudirsi nella musica; ne introdusse il gusto, e l' usanza ne' pubblici, e ne' privati divertimenti promovendo in particolar modo la musica militare come la più confacente alle sue mire. Il Principe Federico d' Olstein-Gottorp in occasione di portarsi a Pietroburgo a fine di prender in moglie Anna Petrowna figliuola di Pietro, menò seco dodici bravi musici tedeschi, i quali fecero sentire per la prima volta a' moscoviti un concerto in forma. La novità colpì, qualmente si dovea aspettare, i Grandi della nazione, ed ecco a gara coltivarsi da loro la musica, anche per imitare l' Imperatore, il quale avea cominciato a tener accademie regolate di musica due volte alla settimana nel proprio palazzo. Anna Iowanona portò sul trono il gusto della musica, e fu nei primi anni del suo regno, che si vide

l' *Abiazar* Opera Italiana comparir sul teatro di Corte con intermezzi, e balli. Araja napoletano fu il maestro di cappella, siccome italiani furono per la maggior parte i cantori, e i suonatori, che il gusto nazionale maggiormente promossero. L'Imperatrice Elisabetta protettrice di tutte le belle arti, e in particolare di questa fece costruire il primo Teatro pubblico dell' Opera a Mosca, dove assistette nella sua incoronazione alla *Clemenza di Tito* posta in musica dal celebre *Hass*, e rappresentata con magnificenza incredibile. Il prologo intitolato *la Russia afflitta, e riconsolata* era dell' Araja. L'aria *ah miei figli*, fu onorata dal pianto universale, e di quello altresì della Imperatrice. Dopo il *Seleuco*, lo *Scipione*, e il *Mitridate* drammi composti dal Bonecchi fiorentino, e messi sotto le note dal nominato Araja, fu rimpiazzato come Maestro di Cappella di Corte il Manfredini pistojese. Fece questi la musica all' *Alessandro nell' Indie*, alla *Semiramide*, e all' *Olimpiade* del Metastasio, rappresentata nel gran Teatro di Mosca l'anno 1762 per l'incoronazione della Regina Caterina. Indi si coltivò l'Opera Russa. La prima intitolata *Cefalo e*

Pro-

Proci ebbe per autore il poeta Sumarokov, e fu posta in musica dall' Araja. I suonatori, e i cantanti erano tutti Russi. Sotto Caterina II fu chiamato alla Corte con grossissimo stipendio il celebre Galuppi maestro allora di cappella in Venezia. La *Didone* del Metastasio modulata da lui incontrò l'aggradimento universale. L'Imperatrice, terminato che fu lo spettacolo, gli mandò in regalo una boccetta piena di Rubli, dicendo *che la sfortunata Didone avea sul punto di morire lasciato per lui quel codicillo*. A Buranello succedette il *Traetta* napoletano famoso compositore anch' egli. *Coltellini* fiorentino fu dichiarato poeta della Corte. In oggi per la scelta delle più belle voci, e de' più gran musici, per la magnificenza delle decorazioni, e dei balli l'Opera di Petersbourg è la più compita di Europa.

Siami concesso però di riflettere, che lo splendore, che le belle arti ai nostri sguardi tramandano nel clima della Moscovia non è, che effimero, e passaggiero. Sebbene Pietro il Grande incominciasse dalla musica con lodevole divisamento la sua riforma, sapendo quanta influenza acquisti su un popolo non coltivato tut-

to ciò, che parla immediatamente ai sensi, non è tuttavia da commendarsi, che siasi egli prevalso a cotal fine d'una musica straniera in vece di perfezionare la nazionale. Ogni arte, che dipende dal gusto, ha la ragione della sua eccellenza nel clima, nei costumi, nel governo, e nell' indole non meno fisica che morale di quelle nazioni, che la coltivano; nè può altrove trapiantarsi senza perder molto della sua attività. Codesta verità tanto più diviene sensibile quanto maggiore ne è la differenza, che corre tra i paesi, e più stretto è il rapporto, che vuolsi mettere fra lo stromento della riforma, e la riforma stessa. La musica, e la poesia italiana non possono adunque se non assai debolmente influire sulla civilizzazione dei Russi, i quali, ignorando le ascose cagioni della loro bellezza, altro non saranno giammai che languidi e freddi copisti. Laddove se le arti di genio fossero presso a loro piante native, e non avventizie, se il novello legislatore avesse a poco a poco preparata la nazione al gran cangiamento, se avesse prima profondamente studiato nella storia le vie, che percorre l'umano spirito nel coltivarsi, avrebbe forse innalzato al

suo

suo nome un più durevole monumento, e le belle arti abitatrici finora dei privilegiati climi della Grecia, e dell'Italia additerebbono anche a' loro cultori nuovi originali da imitare sulle rive del freddo Tanai, e sugli scogli deserti di Sant' Arcangelo.

CAPITOLO OTTAVO.

Stato della prospettiva e della poesia musicale fino alla metà del secolo scorso. Mediocrità della musica. Introduzione degli Eunuchi, e delle Donne in Teatro.

Ritornando all' Italia il dramma giacque fin dalla sua origine affastellato ed oppresso sotto lo strabocchevole apparato delle macchine, dei voli, e delle decorazioni. Se i compositori, che vennero dopo il Rinuccini, avesser tenuto dietro alle pedate di quel grande ingegno, e con pari filosofia disaminato la relazione che ha il maraviglioso col melodramma, avrebbono facilmente potuto, dando la convenevol regolarità ed aggiustatezza alle lor favolose invenzioni, crear

crear un nuovo sistema di poesia drammatica, che aggradasse alla immaginazione senza dispiacer al buon senso, come fece dappoi in Francia il Quinaut, il solo tra tutti i poeti drammatici, che abbia saputo maneggiar bene il maraviglioso. Ma essendo privi d'ogni principio di sana critica, senza cui non può farsi alcun progresso nella carriera del buon gusto, e stimando, che il piacere del volgo fosse l'unica misura del Bello, fecero in vece di composizioni regolate un caos enorme, un guazzabuglio di sacro e di profano, di storico e di favoloso, di mitologia antica e di mitologia moderna, di vero e d'allegorico, di naturale e di fantastico tutto insieme raccolto a perpetua infamia dell' arte.

Di siffatto disordine tre ne furono le vere cagioni: la prima, la natura stessa del maraviglioso, il quale, ove non abbia per fondamento una credenza pubblicamente stabilita dalla religione e dalla storia, non può far a meno, che non degeneri in assurdità, perocchè l'immaginazione lasciata a se stessa senza la scorta dei sensi o della ragione più non riconosce alcun termine dove fermarsi. Se dunque avverrà, che

il

il maraviglioso, che si vuol introdurre, in vece di appoggiarsi sulla popolare opinione, le sia anzi direttamente contrario, allora le poetiche, e romanzesche invenzioni prive d'ogni autorità, e d'ogni esempio non avranno altra regola che il capriccio di chi le inventa. Saranno giudiziose fra le mani d'un Tasso, o d'un Fenelon, ma diverranno stravaganti fra quelle d'un Ariosto, o d'un Marini.

La seconda fu l'esempio d'un celebre autore, il quale ugualmente ricco di fantasia lirica, ugualmente benemerito della propria lingua, che sprovveduto delle altre doti, che caratterizzano un gran poeta, contribuì coll'autorità, che aveasi acquistata fra suoi nazionali in un secolo, che di già inchinava al cattivo gusto, a guastar il dramma musicale. Questi fu Gabriello Chiabrera nel suo *Rapimento di Cefalo* rappresentato nell'anno stesso, nella stessa occasione, e coll'apparato medesimo di quei del Rinuccini, a cui però rimase di gran lunga inferiore nelle cose drammatiche. Il maraviglioso vi si vede gittato alla rinfusa senz'alcun discernimento, Giove, Amore, Berecintia, l'Aurora, Cefalo, Titone, l'Oceano, il Sole, la Notte, i Tritoni,

toni, e i segni del Zodiaco sono gl'interlocutori, se non in quanto vengono interrotti dal coro dei cacciatori, i quali, benchè siano mortali, non hanno perduto il privilegio d'intervenire alle più intime confidenze dei Numi. La scena si rappresenta nei campi, nell'aria, nel mare, e nel cielo, e così gran via si trascorre dal poeta in cinque atti brevissimi. Basta ciò per conoscere, che le scene debbono essere disunite, il dialogo slegato, e privo del menomo calore, i caratteri immaginarj, contradicentisi, e senza interesse. Lo scarso affetto, che regna, è tutto lirico, cioè tratto dalla immaginazion del poeta, ma che lascia il cuor vuoto. In fatti qual espressione di melodia può cavarsi dalla invocazione che fa l'Aurora all'Amore?

Saettator fornito
D'alto fuoco infinito
Onde ogni cosa accendi,
Deh! perchè meco a saettar non prendi
L'aspro smalto onde Cefalo s'indura?

O qual mezzo di farsi amare da un cuor ritroso è mai quello di addurre per motivo, che se Cefalo non le risponde nell'affetto,

Il Sol fia senza scorta,

L'aria

L' aria non avrà lume,
La terra inferma perirà gelata?

Amabile e tenero Metastasio! tu non metti in bocca a' tuoi personaggi simili scempiaggini. Ma il gran nome di Chiabrera legittimò tutti i difetti, e fece tacer ogni critica.

Dietro alla scorta di lui non pensarono i poeti, che ad abbagliar gli occhi senza curarsi del rimanente. Tanto era più bello un dramma quanto i cangiamenti di scena erano più spessi, e più grandiosi. Può servire di esempio il Dario di Francesco Beverini rappresentato a Venezia, il quale in soli tre atti cangiò fino a quattordici volte. Si vide il campo di Dario cogli elefanti che portavano sul dosso torri piene di soldati armati, una gran valle fra due montagne, la piazza di Babilonia, le tende militari del campo Persiano, magnifico cortile di un gran palazzo, il quartiere dell' armata colle macchine di guerra, la sala reale del palazzo babilonese, il padiglione del Re, il mausoleo di Nino, la cavalleria, e la fanteria schierate in ordine di battaglia, prigione di tetrissimo aspetto, rovine d' un antico castello, e il palazzo intiero di Babilonia. Eppur questo dramma

ma non fu de' più spettacolosi. Usaronsi delle invenzioni, e delle macchine per rappresentare tutti gli oggetti possibili, favolose, storiche, mitologiche, allegoriche, morali, fisiche, sacre, profane, civili, rusticane, marittime, boschereccie, scientifiche d' ogni genere, e molte ancora di mero capriccio e fantasia, cosicchè non si possono ridurre a determinate classi. Non poche tra queste per opera de' bravi macchinisti, che allora fiorivano, e principalmente di Giacomo Torelli, del Cavalier Pippo Aiacciuoli, del Colonna, del Metelli, del Pericciolì, del Mingaccino, e del Sabbattini riuscirono vaghissime, ed ingegnosissime. Un dramma, o per dir meglio, uno spettacolo frammezzato di poesia drammatica lavorata dal Chiabrera si rappresentò a Mantova l' anno 1608 per le nozze di D. Francesco Gonzaga con Margarita di Savoja con sontuosità, e grandezza tale, che fa stordire i lettori. Si trova alla distesa la descrizione nel tomo terzo delle Opere di esso Chiabrera. Ingegnose molto e leggiadre furono per lo più le invenzioni de' drammi a Firenze e a Torino, quella per isquisito gusto di ogni arte bella sempre distinta in

Ita-

Italia, questa pella gara de' più celebri artefici italiani, e francesi ivi quasi in centro di riunione di entrambi paesi insieme raccolti. Massimamente sotto il governo di Cristina sorella di Lodovico XIII Re di Francia, e vedova di Vittorio Amadeo Duca di Savoja, che a quei tempi regolava come tutrice i popoli di Savoja, e del Piemonte, e che molto si compiaceva di siffatti divertimenti insiem col Conte Filippo d'Agliè non men celebre pel suo buon gusto nelle decorazioni teatrali che per politiche disavventure. (a) Meritano particolar menzione per allegoria opportuna, e per vaghezza di ritrovato *il Cielo di cristallo*, e le *Glorie di Firenze* rappresentate colla solita magnificenza di quella Corte nelle nozze di Cosimo de' Medici con Maddalena d'Austria, e per quella di Torino *il Vascello della felicità*, e *l'Arionne*, che furono veduti al palazzo reale nel Carnovale del 1628, celebrandosi la nascita di Madama di Francia. Non isgradiranno i lettori, che

(a) Di queste ne parla lo Storico Vittorio Siri nel suo Mercurio. Tom. 1, Lib. 1.

che io ne dìa loro un qualche saggio a fine di esporre lo stato delle invenzioni sceniche nel secolo scorso. Allo scoprirsi, che fece il regio salone con grandissimo strepito di stromenti comparvero in Cielo tutti gl' Iddj propizj agli uomini, ciascun de' quali cantò un breve recitativo, cui rispondeva il coro. Indi furono visti apparir gli elementi diversamente simboleggiati, cioè, un Vascello, che significava l'acqua, un Teatro per la terra, un Mongibello per il fuoco, e un Iride per l'aria. Ecco il salone riempirsi d' acquá in un subito a guisa di mare, pel quale il vascello lentamente inoltravasi, portando nella prora un ricchissimo trono preparato pei sovrani, e gli altri principi della corte. Ne' lati della nave vedeansi di qua e di là incise in diversi scudi le arme delle provincie soggette al Duca di Savoja, e in mezzo una gran tavola apparecchiata per quaranta persone. Il Dio del mare invitò i sovrani, le dame, e i cavalieri a entrar in codesto vascello, ove furono serviti a suntuosa cena dai Tritoni i quali portavano le vivande sul dosso de' mostri marini. Frattanto in uno scoglio, che inalzavasi non molto lontano, si rappresentò la

fa-

favola d'Arione gittato in mare, e salvato dal delfino, opera di Giovanni Capponi Bolognese. La musica fece il prologo. Il primo atto conteneva la partenza di Arione da Lesbo sua patria. Nel secondo vedevasi assiso, e cantando sul delfino. Nel terzo si trovava a Corinto dove il Re Periandro volle udir narrare le sue disavventure, facendolo dappoi riconoscere dai marinari, che l'aveano tradito. Alla perfine le Sirene fecero un balletto, che fu invenzione del Duca Carlo Emanuele.

Vinegia si distinse dalle altre Città nella magnificenza ed apparato delle comparse, e memorabile si rendette fra gli altri drammi la *Divisione del Mondo* rappresentato nel 1675 a spese e sotto la direzione del Marchese Guido Rangoni sul Teatro di San Salvatore, dove tutte le parti del Globo terraqueo si videro simboleggiate con istraordinario accompagnamento di macchine, di maravigliosa invenzione. Nel *Pastore d'Anfriso* eseguito poco dopo nel Teatro di San Giovanni Grisostomo, si vide scendere dall'alto il palazzo del Sole di vaghissima e bellissima architettura lavorato di dentro e di fuori con cristalli a diversi colori, i quali

con singolare maestria si volgevano in giro continuatamente. I lumi erano in tanta copia e con tal artifizio disposti che gli occhi degli spettatori sostener non potevano il vivace chiarore dei raggi, che dai cristalli venivano ripercossi e vibrati. Nel *Catone in Utica* lavoro d' un poeta di merito assai inferiore a quello di Metastasio, si supponeva, che gli abitanti delle vicine provincie preparassero per Cesare e per la sua armata un magnifico spettacolo lungo la riva del fiume. Lo sfondo del teatro rappresentava una vastissima pianura, in mezzo alla quale si vedeva sospeso in aria un globo che avea la figura di mappamondo. Al romore d' una brillante sinfonia accompagnata dal suono delle trombe, ecco il globo maestosamente avanzarsi verso la parte anteriore del teatro senza che apparissero in modo alcuno le secrete molle, che lo spingevano. Giunto appena sotto gli occhi di Cesare, si spaccò in tre parti, che rappresentavano le tre parti del Mondo conosciute a' tempi di quell' Imperatore. La faccia interna del globo conteneva una intiera orchestra de' più bravi suonatori, ed era dapertutto fregiata di molt' oro, di lucenti gemme, e di metalli di-

dipinti a varj colori. E fin quì delle decorazioni.

La terza causa dell'accennato disordine negli spettacoli fu l'uso smodato dei framessi, ovvero sia intermedj musicali. Nella invenzione del dramma siccome i ritrovatori pretesero d'imitar i greci, presso a'quali le rappresentazioni non erano mai interrotte dal principio sino alla fine, così non introdussero nè intermezzi, nè balli, e riempirono gli intervalli coi soli cori; ma tosto degenerando fra le mani degli altri compositori, nè sapendo questi come fare per sostener l'attenzione degli spettatori con azioni prive di verosimiglianza e d'interesse, cominciarono a tagliar i componimenti in più parti frammezzandovi tra atto ed atto intermezzi di più sorta. Alle volte erano d'argomento differente, e ciascuno formava un azione da se, alle volte s'univano con qualche rapporto generale, e formavano uno spettacolo. Sul principio i poeti e i direttori cercarono d'accomodar in qualche modo i suddetti intermedj alla natura del dramma, e frapposero quelli di genere boschereccio alle pastorali in musica, i serj al melodramma tragico, e i comici all'

opera buffa. Così l'*Aurora ingannata* servì di favoletta per gl'intermedj musicali nel *Filarmindo* favola pastorale, il *Glauco schernito* per gl'intermezzi del *Corsaro Arimante* favola pescatoria, la *Dafne conversa in Lauro* nella tragicommedia intitolata *l'Amorosa clemenza*, la tomba di Nino per gli intermezzi dell'*Ercole in Eta* dramma eroico, *il Disinganno per la virtù in cimento* dramma morale, e *il Capriccio con gli occhiali* per i *Diporti in Villa* dramma giocoso scritto nel dialetto bolognese. Ma tosto inoltrandosi la corruttela, gli accessorj divennero l' azion principale, si moltiplicarono gli intermedj senza modo nè regola, e lo spettacolo divenne un mostro.

Intanto la poesia era quella parte del dramma cui meno si badava dai compositori. Regolarità, sentimenti, buon senso, sceneggiare, caratteri, orditura, passioni, interesse teatrale erano contati per nulla. Ora si vedeva nell'assedio di Persepoli Capitale antica della Persia una mina sotterranea, che coll'ajuto della polvere faceva andar in aria una parte della città, ora il leggiadro Alcibiade che veniva in sulle scene sopra un carrozzino alla moda preceduto

da corrieri e da volanti. Alle volte Prassitele innamorato di Frine le donava in regalo un orologio da saccoccia di questi che si chiamano mostre; alle volte la stessa cortegiana compariva nell' Areopago di Atene vestita in maschera alla veneziana. Nel Clearco del Moniglia, Clearco Re della Colchide e Protagonista del dramma comparisce ubbriaco in Teatro, inciampa, cade, s'addormenta, e poi si sveglia vaneggiando. Nella Didone del Businelli poeta veneziano il primo atto comprende l'incendio di Troja; il secondo l'arrivo di Enea dopo sett' anni di navigazione e di travagli alle spiagge di Cartagine dove s'innamora di Didone; nel terzo l'abbandona, Didone s'uccide, e Jarba diventa pazzo da uomo stimato prima il più saggio di tutti. V'erano dei drammi, e fra gli altri quelli di Giulio Strozzi fiorentino, dove per mezzo di gran caratteri mobili di fuoco si leggevano in aria degli anagrammi, dei bisticci, degli enigmi e delle divise allusive ai personaggi ch'erano presenti. Non si potrebbe senza infastidirne i lettori indicar tutte le sconvenevolezze di simil genere. Personaggi fantastici, numi ed eroi mischiati tra buffoni, un

miscuglio di tragico e di comico, che non aveva nè la vivacità di questo nè il sublime di quello, ne facevano allora il più cospicuo ornamento del dramma. Divenne un vezzo della poesia; anzi un costume l'introdurre dei serventi scilinguati e gobbi, che interrompessero con mille buffonerie gli avvenimenti più serii. Che bel sentire, per esempio, il seguente vezzosissimo soliloquio che fa Sifone nell' *Ercole in Tebe?*

Go-go-go-gobo a me?
Non mi conosci affè,
Gente a vedere Eroi po-poco avvezza;
Io son colui che taglia, buca e spezza.
Ho la lingua col restìo
Ma per dar mazza che vola
No che gobbo non son io.
Ma me-menti per la gola.
Son ca-ca-camerata
D'Ercole trionfante,
E questo coso tondo
Sulle re-rene è un pezzo di quel mondo,
Che regger gli ajutai col vecchio Atlante.
Mi fece Natura
Nel viso

Nar-

Narciso
E Marte in bravurà:
Pa-pa-ri è il valore alla bellezza:
Io son colui, che taglia, buca e spezza.
Con questa bizzarrìa
Tutti di Casa mia
Padre, Figlio, Fratel, Nono e bisavolo
Van cercando le risse a casa il dia-dia
dia-dia-dia. A casa il dia-dia-dia-a
casa il diavolo

bellezza che può essere agguagliata soltanto da quest'altro amabile dialoghetto fra Egeo e Demo nel tanto decantato *Giasone* di Giacinto Andrea Ciccognini Fiorentino.

Egeo Re. *E verso dove andranno?*
Demo balbuziente. *S'imbarcano per co co,*
co, per co, co, co.
Egeo. *Per Coimbra?*
Demo. *Per co, co, co, co.*
Egeo. *Per Coralto?*
Demo. *Oibò! Per co, co, co.*
Egeo. *Per Cosandro?*
Demo. *Nemmeno:*
per co, co, co,
Egeo. *Per Corinto?*

Demo. *Ah! ah! bene, bene*
Mi cavasti di pene

Gli amori introdotti sempre come principale costitutivo dei drammi non solo erano ricercati, falsi e puerili, ma in siffatta guisa indecenti che sembravano rappresentarsi a bella posta sulle scene per giustificar il rimprovero che diè il Conte Fulvio Testi ai poeti italiani di quel tempo

Fatto è vil per lascivia il Tosco inchiostro.

Alcuni tratti scelti a caso ne faranno comprendere maggiormente lo spirito. In un' Opera dell' Aureli, Socrate vuol cacciar via dalle scuole dove insegnava la filosofia una donna, che vi si era furtivamente introdotta. Ella resiste, il filosofo insiste, per dimesticare il quale la cortegiana, che conosceva per isperienza tutto l'impero delle proprie attrattive, si squarcia i veli, e gli mostra il seno scoperto. In un altro dramma del Norris si legge un duetto dove due amanti dimandano, ricusano, ridomandano a vicenda e si danno dei baci. E quello che v'ha di più obbrobrioso si è, che una musica tenera, voluttuosa, e rinforzata dagli strumenti dava tutto l'agio possibile ai lazzi scandalosi degli

At-

Attori. Nella Ipermestra del Moniglia la castissima sposa, apostrofando alle labbra dello sposo, dice in piena udienza:

Belle porpore vezzose
Onde Amore i labbri inostra,
Pur son vostra:
Di rubini almo tesoro,
Mio ristoro, idolo mio,
E che più bramar degg' io?

indi affrettando la notte troppo lenta ai pudici suoi desiderj, ripiglia.

Graditi orrori,
Coprite il dì:
Ammantate sì sì l' eterea mole
Se fra l' ombre degg' io godere il Sole.

Nella Dorinda d' un poeta sconosciuto si trova un monologo fatto ad imitazione di quello d' Amarilli nel Pastor fido, dove fra le altre cose Dorinda dice

Niso amato ed amante,
Se giugnesti a veder quanto mi costa
Questo finto rigore,
So che avresti pietà del mio dolore.
Anch' io vorrei potendo
Arciera fortunata

Dall'

Dall' arco di due labbra
Stoccar contro il tuo sen dardi amorosi
E delle braccia mie
Far zona al fianco tuo salda, e tenace;
Ma, sopportalo in pace,
Forse verrà quel giorno
In cui del fato a scorno
Potrai, caro Ben mio,
Stemprare in vivo fuoco il tuo desio.

Circa lo stile a tutti è nota la viziosa maniera, ch' erasi in Italia per ogni dove introdotta. Il lettore può senza scrupolo cavare una conseguenza intorno al gusto generale del secolo dal seguente squarcio di un monologo tratto da un dramma, che fu con sommo applauso rappresentato in pressochè tutti i teatri d' Italia, il quale divenne lavoro pregiatissimo d' un rinomato poeta. Egli è Ercole, che indirizza in questa guisa il discorso alle donne

Donne, coi vostri vezzi
Che non potete voi?
Fabbricate nei crini
Labirinti agli Eroi.
Solo una lagrimetta
Che da magiche stille esca di fuore,

Fas-

Fassi un Egeo cruccioso,
Che sommerge l'ardir, l'alma e il valore;
E il vento d'un sospiro
Esalato dai labbri ingannatori,
Dai campi della gloria
Spiantò le palme, e diseccò, gli allori.

Se tal era il linguaggio riserbato ad un Semideo, ognun prevede in quale stile si doveva far parlare gli uomini. Nell'Elio Pertinace dell' Avverara havvi un personaggio, che si spiega nei seguenti termini:

Orologio rassembra il mio cuore
Di quel sole, ch'è l'anima mia;
Serve d'ombra crudel gelosia,
E di stilo spietato rigore.
S'egli è a polve, la polve è l'arena:
S'egli è a ruota, la ruota è il tormento,
E del tempo misura è la pena,
Ma la pena non passa con l'ore.

Il mentovato Ciccognini verso la metà del secolo trasferendo al melodramma i difetti soliti allora a commettersi nelle altre poesie drammatiche, accoppiando in uno avvenimenti, e personaggi serj coi ridicoli, interrompendo le scene in prosa colle poetiche strofi, che arie s'appel-

pellano, e mischiando squarci di prosa alle scene in verso, confuse tutti gli ordini della poesia, e il melodramma italiano miseramente contaminò. Fu nondimeno tenuto a' suoi tempi per ristorator del teatro: i suoi drammi furono ristampati non poche volte come cose degne di tenersi in gran pregio: i letterati sel proponevano per modello d'imitazione, e le muse anche elleno, le vergini muse concorsero a gara per onorar con inni di laudi chi più d'ogni altro recava loro vergogna ed oltraggio. Tanto è vero, che il giudizio de' contemporanei è poco sicuro per gli autori, come lo è pei sovrani: che il pregiudizio a quelli, a questi l'adulazione tributano sovente degli omaggi insensati, o talvolta l'invidia gli calpesta con ingiuste criminazioni: e che alla imparziale posterità solamente appartiensi il diradar con quel raggio di luce regolator del pubblico sentimento la nebbia, che intorno agli oggetti si sforzano d'avvolgere le nostre passioni.

Però non si può immaginare al mondo cosa più bislacca di codesto ramo della poesia teatrale, onde esattamente la diffinì il Marchese Maffei *un' arte storpiata in grazia d' un' altra, e*

dove

dove il superiore miseramente serve all' inferiore, talchè il poeta quel luogo ci tenga che tiene il violinista ove suoni per ballo (*a*). Non giudico pertanto pregio dell' opera il trattenermi intorno agli autori, che scrissero in secolo così sventurato (*b*) nè intorno ai titoli dei drammi loro, de' quali può a ragione asserirsi, che ne

---

(*a*) Nella prefazione alla *Ninfa fida*.

(*b*) La parola *sventurato* cade solo sulle belle lettere, e non sulle scienze, giacchè chi scrive si dichiara intieramente seguace della opinione del Cocchi nel suo Discorso sopra Asclepiade, del Tiraboschi nell' ottavo tomo della sua storia, e del celebre Signor Carlo Denina nel 4 tomo delle Rivoluzioni d' Italia, i quali antepongono con ogni ragione il secolo del seicento a tutti gli antecedenti nelle discipline profonde, e veramente utili. I maestri di retorica, i belli spiriti con tutta la setta de' parolaj, presso a' quali un Sonetto lavorato alla Bembesca val più che la scoperta delle stelle Medicee, inalzano a gara il secolo di Leon X, mettendo in derisione, e in obbrobio quello del Marini. Ma con buona licenza di codesti Messeri quanto l' arte di pensare è superiore all' arte d' infilzar armoniosi periodi, altrettanto meritano maggiore stima, e venerazione i nomi di Galileo, di Viviani, di Torricelli, di Bellini, di Malpighi, di Borelli, di Campano, del Cavalieri, dell' Acquapendente, del Porta, e di tanti altri fisici e matematici del secolo

ne perisse la memoria col suono. Chi tanto abbondasse d'ozio, e di voglia troverà ampiamente nel Quadrio di che soddisfarsi. Aggiugnerò soltanto, che fra i moltissimi componimenti, che mi è convenuto leggere per formarmi una giusta idea del gusto di que' tempi, a fatica ho trovato alcuni pochi, che non partecipano quanto

colo passato che non quelli di Bembo, Casa, Varchi, Cota, Molza, Tansillo, e mille altri scrittori eleganti del cinquecento. Questa osservazione non si stende ai Genj superiori nelle belle lettere, o nelle arti, essendo verissimo, che un Michelagnolo, un Raffaello, un Ariosto, e un Tasso bastano ad illustrar un secolo, e una nazione al paro de' più gran filosofi: nè la Francia per esempio va meno superba per aver prodotto Corneille, o Moliere di quello che vada per aver avuto Mallebranche o Cartesio, come più hanno contribuito a propagar presso ai posteri la gloria della Grecia i poemi d'Omero *che i libri* d'Aristotile o *le oziose metafisiche dispute fra* i discepoli d'Epicuro, e quei di Zenone. Ma siccome la eccellenza è in ogni genere riserbata a pochissimi, e la mediocrità nelle arti d'imaginazione e di sentimento si riduce nella comune stima pressochè al nulla, così il Pubblico illuminato preferisce in generale il secolo dove si coltivano le scienze utili al secolo dove altro non si fa che parlare con eleganza. Dal che io conchiudo, che il seicento in Italia è preferibile al cinquecento.

to gli altri della universal corruzione. Questi sono que' d'Andrea Salvadori, il quale meglio d'ogni altro seppe dopo il Rinuccini far versi accomodati alla musica, alcuni del Conte Prospero Bonarelli, dell'Adimari, del Moniglia, *il Trionfo d'Amore* di Girolamo Preti, e pochi altri.

Minore fu il contagio nelle Opere buffe sì perchè avendo in esse meno luogo il maraviglioso più ne rimaneva pei caratteri, e sì perchè il loro stile più vicino al familiare non ammetteva le frascherìe e gli stravizzi dell'eroico. Perciò si trovano alcune degne di miglior secolo, e quali a stento si vedrebbono nel nostro. Darò per saggio la *Verità raminga* di Francesco Sbarra fornita di sollazzevole critica con pittura di caratteri assai bene delineati. Il tempo fa il prologo. Escono un Medico e uno Speziale, che si rallegrano scambievolmentè di ciò, che i mali degli uomini fanno il loro guadagno, e che la terra seppelisce tutti i loro spropositi. La verità comparisce avanti chiedendo loro aita per trovarsi tutta pesta, e mal concia dalle mani de' procuratori, e degli avvocati, ma accorgendosi chi ella è, la sfuggono, dicendo

A duo.

A duo. *E tu sei la verità?*
Va pur via fuggi di qua.

Medico. *Chi sapesse ben il vero*
Del mestiero
Di chi va cercando i mali
Manderebbe alla mal' ora
Tutti i medici, e speziali
Per goder la sanità.
Via pur via fuggi di quà.

Un Cavaliere accorre al pericolo per difenderla, ma riconoscendola per dessa l'abbandona al momento.

Vanne, vanne da me,
Che se solo consiste il far il grande
In bravar a credenza:
Se solo è un' apparenza
Questa che oggi si chiama
Cavagliaresca vita:
Se tu fossi tra noi saria spedita.

Un Soldato fa la medesima cosa perchè la verità lo beffeggia per le sue millanterie. Otto villani, che ballano al suono d'una bizzarra sinfonia di zucche, la scacciano da se parimenti

Vanne pur, vattene via,
Non entrar in questa cricca,

Se-

Se chi dice il ver s' impicca
Non sei buona compagnia.

Tutti. *Non vogliam di questa razza:*
Dalle dalle, ammazza, ammazza:

Nella seconda parte (poichè in due sole è divisa) viene un Mercante, il quale fra le altre recita la seguente arietta

Al Perù che occorre andare,
E disagi ognor soffrire:
Basta solo esercitare
Il Mercante, e poi fallire:
Questo è il modo d' arricchire,
Inventato da più scaltri,
Far a mezzo di quel d' altri.

Esce in seguito un Sensale, per la cui opera il Mercante vorrebbe disfarsi della sua coscienza come di merce scomoda per se, e affatto inutile, ma il Sensale si scansa adducendo per motivo, che

Questa roba non ha spaccio:
Oggi più non se ne tratta,
All' usanza non è fatta,
A chi l' ha serve d' impaccio.

A loro altresì ricorre la verità, ma, come può ben credersi, ambedui la sfuggono. Si presenta

alle Dame ma con eguale riuscita. La loro risposta è:

Sebben conforme è il sesso
Non è il genio lo stesso;
Tu del finger non sai la nobil arte.
Nobil arte alla fè,
Queste s' ingegnan solo
Far comparir altrui quel che non è.

Finalmente Talìa, che è la Musa del Teatro, l' accoglie, ma solo a condizione che la verità, se vuol comparir in Pubblico, dovrà cangiar abito, sembianze, favella, e maniere.

Così forse avverrà che mascherata
Più dal Mondo scacciata
Non sia la verità.

In fatti alcuni Buffoni chiamati da Talìa dopo aver riverita la verità finiscono con un ballo allegro.

Frattanto la musica faceva pochissimi progressi. Dai surriferiti inventori del melodramma fino a più della metà del seicento non si trova un solo maestro, che abbia promosso d' un passo la espression musicale. Il desiderio di variare, d' alterare, di far delle repliche, delle fughe, de' rovescj, e altri simili avanzi della fiam-

min-

minga ruvidezza erano il gusto allor dominante, nel quale ebbe gran nome il Soriano tenuto perciò dagl'intelligenti più tosto come buon contrappuntista, che come buon musico. L'armonìa era ben concertata, e spiccava la pienezza degli accordi, ma niuno, o pochissimo studio si metteva nell'osservar la relazione tra la parola e il canto, e nel perfezionare la melodia. Tale a un dippresso era lo stile del Giovanelli, del Teofili, del Ferrari, del Tarditi, del Frescosialdi, del Cornetto, ed altri, eccettuato Claudio Monteverde, che seguitò più da vicino le pedate del Caccini, e del Peri, e che avrebbe fatto epoca nella storia della musica scenica, come la fece nella madrigalesca se i principj di quella fossero stati meglio conosciuti a suoi tempi. Un nobile tedesco chiamato Kansperger dimorante allora in Italia insieme con Galeazzo Sabattini inventore di nuova sorte di tastatura negli stromenti, con Nicola Ramarini, con Lelio Colista romano, con Manfredo Settali, con Giammaria Canario, con Orazietto celebre suonatore d'arpa, e Michelagnolo Verovio di violino introdussero nella musica strumentale mille chiamato da loro galanterie, che si riducevano

a trilli, strascìchi, tremòli, finte, sincopi e tai cose, che accrebbero maggiormente la corruzione. Uno dei vezzi musicali più stimati a quel tempo era di esprimere colla possibile evidenza il romore materiale degli oggetti compresi nelle parole. Non si può meno di non ridere nel vedere nella musica fatta dal Melani sul dramma intitolato *il Podestà di Coloniola* affaccendato sommamente il compositore per rendere cogli strumenti il suono dei rispettivi animali descritti ne' seguenti versi:

Talor la granocchiella nel pantano
Per allegrezza canta qua quarà:
Tribbia il grillo tre, tre, tre;
L' agnellino bè, bè, bè:
L' assiuolo uhu, uhu, uhu,
Et il gal cucchericcù;
Ogni bestia sta gaia, io sempre carico
Di guidaleschi a ugni otta mi rammarico.

come non può a meno di non recar meraviglia la pena che si prese il Pardieri compositore ignoto d'un più ignoto componimento rappresentato in Bologna, e che aveva per titolo *l' Amore in cucina* di esprimere colla orchestra il suono del papagallo e dell' artiglieria unicamen-

te

te perchè nel dramma si faceva menzione del canto dell'uno, e un personaggio diceva dell' altra.

Io del cannone al suon
Solo risponderò bun-ban-bun-bon.

Siffatta mediocrità delle cose musicali proveniva da varie cagioni. Il piacere, che gustava il popolo nelle macchine, e nelle decorazioni, faceva, che si stimasse più un buon macchinista che un poeta, o un musico: quindi mancò l'emulazione tra i professori, la quale non si riscalda, ove il pubblico grido non la risveglia. Nel secolo antecedente, secolo di attività, e d'invenzione erano usciti alla luce parecchj trattati eccellenti indirizzati a migliorare la musica. Vi furono delle gare, e delle dispute celebri tra Vincenzo Galilei, e il Zarlino. Si tentarono tutti i mezzi di trasferire alla musica moderna le impareggiabili bellezze dell'antica, nel qual tentativo si distinsero il Vicentino, il Mei, il Glareano, il Bottrigari, il Fogliani con altri minori, ma nulla vi fu di ciò fino alla metà del seicento, onde mancò a'musici la istituzione convenevole. Gli è vero, che visse a que'tempi Giambattista Doni scrittore gran-

dissimo, il quale solo varrebbe per tutti, ma la più bella tra le opere sue, e la più acconcia a spargere il buon gusto, cioè il Trattato della musica scenica rimase frà le tenebre inedita fino a' nostri giorni. Anche il celebre Gesuita Atanasio Kirchero mandò l'anno 1650 in luce la sua *Musurgìa*, opera ove s'imprende a trattare tutta, quanta è, l'armonica facoltà, ma che incontrò la disapprovazione degli scienziati pei molti abbagli presi dall'autore, e per l'infedeltà nel tradurre i musici greci. Marco Meibomio critico di prima sfera fortemente il riprende di ciò, stendendo la sua accusa a tutta l'Italia, e *maravigliandosi* (sono le sue parole) *che non solo dal più celebre paese del mondo ma da uomo così famoso potessero venir fuori cotante inezie. Che se in questa guisa s'anderà avanti nello studio delle lettere, e dell'antichità, ben tosto, cangiato l'ordine delle cose, vedrem la barbarie sortita dalla coltissima regione d'Italia diffondersi per tutta l'Europa.* (*a*) Per rimuovere dalla sua nazione un rim-

(*a*) In præfatione ad Lectorem.

rimprovero così umiliante fatto da uno scrittore il più capace di giudicare di quanti fossero allor tra i viventi, s'ingegnò Angelini Buontempi Perugino nella sua storia della musica (*a*) di far vedere, che i musici e i compositori italiani, che fiorivano in Roma allorchè si pubblicò ivi la *Musurgìa*, niuna mano aveano avuta in quell'opera, cosicchè gli errori giustamente ripresi nel Kirchero a lui doveano imputarsi, non già all'Italia. Ma, così parlando il Buontempi, o ingannò se stesso, o volle gittar la polvere su gli occhi a' lettori: imperocchè basta scorrer soltanto di volo le due prefazioni poste dal Kirchero avanti alla Musurgìa per veder ivi espressi i nomi di quelli stessi compositori romani citati dal Buontempi con più altri assai de' più famosi, i quali o consultati, o pregati, o con musica, o con trattato, o in altra maniera concorsero al compimento di quell'opera, di che l'autore ne ricava per essa un buon augurio di durevole fama.

La terza e principal cagione fu il dicadimento

(*a*) pag. 169.

to della poesìa, giacchè tale è il vincolo, che passa fra codeste due facoltà sorelle, che, ove l' una si guasti, è pressochè indispensabile, che si corrompa anche l'altra. Con parole vuote d' interesse e di affetto non poteva congiungersi se non musica, che nulla esprimesse, e quando il sentimento era carico di concetti viziosi o puerili, l'armonìa non sapeva aggirarsi se non intorno ad ornamenti superflui. Aggiungasi inoltre, che i versi piccoli di quattro e cinque sillabe soliti a usarsi allora ne' drammi mettevano i compositori in necessità di valersi di note minutissime, lo che rendeva la musica stemperata, e che la frequenza de' versi rimati gli costringeva a far sentir troppo spesse, e vicine le consonanze, lo che la rendeva monotona.

Dallo stato svantaggioso, in cui si trovava la musica e la poesia, presero occasione i cantanti di uscir di mano a' poeti, e ai compositori, e di rapirsi il primato in Teatro, rivolgendo a se l'attenzione del Pubblico. Giulio Caccini, del quale si è parlato a lungo di sopra, era stato il primo a raffinar il canto monodico, introducendovi non pochi ornamenti di passaggi, trilli, gorgheggi, e simili cose, le quali

sag-

saggiamente, e parcamente adoperate contribuirono a dar espressione e vaghezza alla melodìa. Questa maniera coltivata in appresso con molta grazia da Giuseppe Cenci Fiorentino, per cui divenne assai celebre dentro, e fuori della sua pàtria, fu poi condotta a maggior perfezione da Lodovico chiamato il Falsetto, dal Verovio, dall' Ottaviuccio, dal Niccolini, dal Bianchi, dal Lorenzini, dal Giovannini, e dal Mari cantori bravissimi, ma principalmente da una singolar genìa di persone, che cominciò nel secolo decimosettimo a comparir sulle scene.

Nel principio delle drammatiche rappresentazioni in musica il carattere di Soprano era per lo più eseguito da fanciulli. Ma l' ingrossamento della voce, che succedeva in loro col crescer dell' età, e la difficoltà, che si trovava nel conseguire, ch' eglino dassero al canto tutta quella espressione d' affetto, della quale non sono capaci gli anni più teneri, costrinsero i direttori degli spettacoli a prevalersi degli eunuchi. La relazione sconosciuta, ma da tutti gli anatomici avverata, che passa tra gli organi della generazione, e que' della voce, impedisce in coloro, cui vien proibito lo sviluppo ulteriore

del sesso, che s' ingrossino i ligamenti della gola per la minor copia di umori, che vi concorre, gli rende più atti a vibrarsi, e conseguentemente a eseguire le menome graduazioni del canto, assottiglia l' orifizio della glottide, e la dispone a formar i tuoni acuti meglio degli altri. Cotali circostanze doveano dar ad essi la preferenza in Teatro. Non può dirsi a punto fisso l' epoca della introduzion loro. Da una Bolla di Sisto V indirizzata al Nunzio di Spagna si ricava, che l' uso degli eunuchi era molto comune in quella nazione probabilmente per la musica delle chiese o per quella di camera. Dico probabilmente, poichè sebbene la surriferita Bolla nulla indichi di ciò (riguardando soltanto l' abuso introdottovisi, di congiungersi gli eunuchi in matrimonio colle donne) non apparisce per qual altro motivo si potessero permettere. Da una lettera del celebre viaggiatore Pietro della Valle a Lelio Guidiccione scritta nel 1640 si vede, ch' erano di già comunissimi sulle scene Italiane a quel tempo. Il trasporto di codesta nazione pel canto, e le voci di tai cantori proporzionate alla mollezza, o per dir meglio, alla effemminatezza della nostra musica

mi

mi fa credere, che gl'italiani se ne prevalessero subito dopo l'invenzione del Melodramma. I più famosi in allora furono Guidobaldo, Campagnuola Mantovano, Marco Antonio Gregori, Angelucci, e sopra tutti Loretto Vittori, di cui Giano Nicio Eritreo fa tali elogi, che sembrano ad uom mortale non poter convenire. (a)

Egli è un problema assai difficile a sciorsi se convenga, o nò, alla morale pubblica, che le donne rappresentino negli spettacoli. L'esempio degli antichi greci e romani, che escluse le vollero costantemente: il rischio, cui si espone la loro virtù esercitando una professione, ove per un orribile, ma universal pregiudizio, non ha alcun vantaggio il pudore, ove tanti ne ha la licenza: l'ascendente, che prendono esse sugli animi dello spettatore non meno contrario al fine del Teatro, che pericoloso al buon ordine della società: la mollezza degli affetti, che ispirano coi loro atteggiamenti espressivi di già troppo avvalorata colla seduzione naturale della bellezza, e del sesso: lo spirito di dissipamento, che spargono fra giovani scapoli, i cattivi effet-

ti

(a) Pinacoteca ove d'Andrea Salvadori.

ti del quale si risentono in tutti gli ordini dello stato politico, sembrano legittimar il divieto ad esse pur fatto sul principio delle drammatiche rappresentazioni in Italia di comparir sul teatro. Ma dall'altra parte i disordini forse maggiori, che nascevano dal sostituir in vece loro giovinastri venali, e sfacciati, ai quali, dopo aver avvilito il proprio sesso coi femminili abbigliamenti, non era troppo difficile il passaggio ad avvilir la natura eziandio: la influenza grande nella società, e maggiore in teatro, che i nostri sistemi di governo permettono alle donne, dal che nasce, che essendo elleno la parte più numerosa, e la più pregiata degli spettacoli, cui vuolsi ad ogni modo compiacere, amano di vedere chi rappresenti al vivo in sul teatro i donneschi diritti: l'amore, il quale per cagioni che non sono di questo luogo, è divenuto il carattere dominante del moderno teatro, e che non può debitamente esprimersi, nè convien che si esprima da altri oggetti, che da quelli fatti dal Cielo per ispirarlo: la ristrettezza de' nostri teatri picciolissimi a paragon degli antichi, dove la distanza, che passa tra gli attori, e gli spettatori, è tale,

che

che i personaggi non possono agevolmente prendersi in iscambio, e dove troppo è difficile il mantener l'illusione; altre cause in somma facili a scoprirsi dal lettore filosofo costrinsero alla perfine i saggi regolatori delle cose pubbliche ad ammetter le donne sulle scene. La qual permissione tanto più divenne necessaria nel Dramma quanto che non ci era maniera di supplire per altro verso alla dolcezza delle voci loro così acconcie ad esprimere, e comunicare gli affetti, primo e principale scopo del canto. Trovasi per ciò di buon'ora stabilita cotal usanza, e celebri si resero in Mantova la Muranesi, e la Martinelli, sul sepolcro della quale si legge tuttora una elegante e patetica iscrizione latina fatta scolpire dal Duca Vincenzo suo protettore ed amante. (*a*) In Firenze levarono gri-

---

(*a*) Inspice, Lege, Defle.
Catherina Martinella Romana, quæ vocis modulatione, & flexu Sirenum cantus, orbiumque cœlestium melos præcellebat, insigni ea virtute, morum suavitate, formâ, lepore, ac venustate Serenissimo Vincentio Duci Mantuæ apprimè chara acerba eheu! morte sublata, hoc tumulo beneficentissimi Principis jussu repentino adhuc casu mœrentis æternum quiescit. Nomen mundo, Deo vivat anima. Obiit adolescentiæ suæ anno XVIII, die VIII Martii M. DC. VIII.

grido le due Lulle Giulia, e Vittoria assoldate dalla Corte colla Caccini figliuola di Giulio Caccini uno degl' inventori del melodramma, e altrove le Lulle, la Sofonisba, la Camilluccia, la Moretti, la Laodamia del Muti, le Valerj, le Campane, le Adriane con altre, che furono con indicibil plauso sentite in diversi teatri d' Italia. Allora sdegnando il volgar nome di cantatrici, e di cantori presero quello di *virtuose*, e di *virtuosi* per distinguersi anche dagl' istrioni, coi quali non vollero più accomunarsi. Allora l' utilissimo talento di gorgheggiar un' arietta divenne una strada sicura per giugnere alle ricchezze, ed agli onori, e ne fu dal popolo riguardato collo entusiasmo medesimo, con cui avea ricevuta in altri tempi Vetturia, allorchè liberò Roma dal giogo di Coriolano, ovver Pompeo conquistatore dell' Asia e di Mitridate. (*a*)

Tut-

(*a*) Uno dei teatrali Narseti d' Italia, dopo aver in varie Corti d' Europa raccolto un ricchissimo buttino, si ritirò a Napoli, dove comperò un superbo palazzo di campagna, il quale ammobigliò con principesca magnificenza, mettendo sopra la facciata a ca-

Tuttavia la maniera di cantare, che regnava nell'universale, non sembra, che meritasse cotanti applausi. A eccezione di que' pochi mentovati di sopra gli altri cantori si erano di già lasciati infettare da quel vizio, che ha pressochè in ogni tempo sfigurata la musica Italiana, cioè, gli inutili, e puerili raffinamenti. I ghiribizzi della musica, e della poesia si trasfusero nel canto eziandio, nè poteva avvenire, che la melodia fosse naturale, ove le note, e le parole nulla significavano. Sentasi come parla uno scrittore contemporaneo, il quale, dopo aver ragionato alla lunga dei difetti del canto soggiugne: *Mentre i nostri cantori cercano di schivare la durezza, e la troppa sterilità delle modulazioni, le stemperano poi, e le triturano in maniera, che si rendono insopportabili. Dal qual morbo sono particolarmente attaccati gl' italiani, i quali, credendo se stessi i Viri magni della facoltà, stimano il restante degli* uo-

---

caratteri grandi *Amphion Thebas : ego domum*. Un bello spirito sdegnato di cotanta albagia scrisse al di sotto: *Ille cum: tu sine*. Quante volte farebbe di mestieri il ripeter quella Iscrizione!

uomini altrettante pecore, o tronchi. Ciò gli fa meritevolmente ridicoli agli occhi degli stranieri: non so se questi giudichino con piena cognizione di causa, ma so, che almeno non cadono in simili inezie così frequentemente. Non è colpa mia se il testo surriferito è alquanto sfavorevole all' Italia. Basti sapere per mia difesa, che l' autore non è uno straniero, ma un Italiano, e un celebratissimo Italiano. Egli è il mentovato Giambattista Doni. (*a*)

(*a*) De præstantia musicæ veteris lib. 3.

FINE DEL TOMO PRIMO.

TAVOLA

Dei Capitoli contenuti nel primo Volume.

CA-

CAPITOLO QUARTO.

CAPITOLO QUINTO.

CAPITOLO SESTO.

CAPITOLO SETTIMO.

NOI RIFORMATORI

DELLO STUDIO DI PADOVA.

Avendo veduto per la Fede di Revisione, ed Approvazione del P. F. *Gio: Tommaso Mascheroni* Inquisitor General del Sant' Offizio di *Venezia* nel Libro intitolato: *Le Rivoluzioni del Teatro Musicale Italiano ec. di Stefano Arteaga*, *Stampato*; non v'esser cosa alcuna contro la Santa Fede Cattolica, e parimente per Attestato del Segretario Nostro, niente contro Principi, e buoni costumi concediamo Licenza a *Carlo Palese*, Stampator *di Venezia*, che possi essere stampato, osservando gli ordini in materia di Stampe, e presentando le solite Copie alle pubbliche Librerie di Venezia, e di Padova.

Dat. li 10. Giugno 1785.

(Piero Barbarigo Rif.
(
(Girolamo Ascanio Giustinian K. Rif.

Registrato in Libro a Carte 161. al num. 1437.

Giuseppe Gradenigo Seg.